



Luis Caparrós Esperante

# Entre validos y letrados

La obra dramática de  
Damián Salucio del Poyo

Universidad de Valladolid  
Caja de Ahorros y M.P. de Salamanca

**ENTRE VALIDOS Y LETRADOS  
LA OBRA DRAMÁTICA DE  
DAMIÁN SALUCIO DEL POYO**



## ENTRE VALIDOS Y LETRADOS LA OBRA DRAMÁTICA DE DAMIÁN SALUCIO DEL POYO

BIBLIOTECA GENERAL UNIVERSITARIA. Ficha catalográfica recomendada.

### **CAPARRÓS ESPERANTE, Luis**

Entre validos y letrados: la obra dramática de Damián Salucio del Poyo / Luis Caparrós Esperante. — Valladolid: Universidad. Secretariado de Publicaciones; Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, D.L. 1987.

320, [4] p.: il.; 24 cm. — (Literatura; 6)  
ISBN 84-86192-99-4.

1. SALUCIO DEL POYO, Damián-crítica literaria.  
I. Universidad de Valladolid, ed.  
860 Salucio del Poyo Damián. 08.



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID  
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES



CAJA DE AHORROS Y MONTE  
DE PIEDAD DE SALAMANCA

#### ABREVIATURAS DE OBRAS DE POYO CITADAS EN EL TEXTO

<i>Próspera</i>	La próspera fortuna de Ruy López de Ávalos
<i>Adversa</i>	La adversa fortuna de Ruy López de Ávalos
<i>Luna</i>	La privanza y caída de don Álvaro de Luna
<i>Premio</i>	El premio de las letras por el rey don Felipe II
<i>Rey</i>	El rey perseguido y Corona pretendida
<i>Judas</i>	La vida y muerte de Judas
<i>Discurso</i>	Discurso de la casa de Guzmán

© Luis Caparrós Esperante, Valladolid, 1987  
Secretariado de Publicaciones  
Universidad de Valladolid  
Avda. de Ramón y Cajal, 7.  
47005 VALLADOLID.  
Telf.: (983) 25 04 58 Ext. 45.

I.S.B.N.: 84-86192-99-4  
Depósito Legal: S. 399-1987

Imprime: Gráficas VARONA  
c/ Rúa Mayor 44 - Teléf.: (923) 25 33 88  
37008 SALAMANCA, 1987

## I. INTRODUCCIÓN



No hará falta justificar un estudio de estas características sobre un dramaturgo menor del siglo XVII, como es el caso de Damián Salucio del Poyo. La escasez de análisis particulares y de ediciones críticas es, desde antes de intentarlo, la mejor justificación. Por ello, no vamos a ofrecerlo como el rescate de un gran escritor, injustamente olvidado. Sencillamente, Salucio del Poyo no lo es, pero a cambio escribe su obra en una época brillante y rica, compleja y agitada, donde la originalidad o el destello genial no siempre eran exclusiva de los grandes.

En el caso de la Comedia<sup>1</sup> esto es aun más evidente. La fijación de sus convenciones dramáticas se realiza —aunque nunca completamente— en un proceso de tensión entre innovación y paradigmas, donde todos, del mayor al menor, tenían algo que decir. Y, como de teatro se trata, el mismo público de los corrales —amplio y heterogéneo— participaba activamente en ese singular proceso de creación con su censura o su aplauso.

Por tanto, no vamos a recurrir a explicar a Salucio del Poyo como un sillar más en el entramado de la Comedia. No nos sirve la explicación de que son los escritores mediocres quienes, por su supuesta falta de originalidad, definen mejor el tono general, la realidad literaria de un momento. Precisamente son los grandes escritores quienes mejor reflejan *toda* la riqueza de matices de una época. Querer ver las cuentas claras puede llevar a ver el mundo por un agujero.

Otra cosa es que en un momento de eclosión de un nuevo gusto, de unos géneros remozados, de investigación e innovación, los pequeños puedan anunciar —al menos en parte— a los grandes. En la Comedia española de comienzos del XVII, en plena marcha hacia la fijación de los arquetipos, los unos se apoyan en los otros, se copian, se remozan o se refunden. Al cabo, la originalidad se diluye la mayor parte de las veces en los esquemas, en los hitos ya asentados. Pero esa originalidad, en sí misma —no hará falta decirlo—, no supone la existencia de un gran escritor. También en esto la Comedia ofrece un claro ejemplo: la imagen del gran Lope, el genial Lope, el original Lope, acudiendo a las representaciones de otros poetas para estudiar las reacciones del público, vale por muchas palabras.

Salucio del Poyo escribe lo más significativo de su producción en el período de 1600 a 1604. Es el momento de cristalización de un público, de una infraes-

<sup>1</sup> Aunque desde el mismo siglo XVII se engloba bajo el nombre de *comedia* o *comedia nueva* todo aquel teatro, hemos preferido hacer algunos distinguos terminológicos. Llamaremos *Comedia*, con mayúscula, al concepto definido por los anteriores términos, para así distinguirlo de *comedia*, con minúscula, que es una concreción teatral, caracterizada por su final feliz, la importancia de los elementos cómicos, etc. Del mismo modo que decimos *comedia*, diremos *tragedia* o *tragicomedia*. Para referirnos a la pieza teatral, en sentido genérico, diremos *drama* y, como consecuencia, el término *dramático* será usado como relativo al drama, sin connotaciones psicológicas.

estructura teatral que llega hasta las zonas rurales y, sobre todo, de la aparición de forma decidida y madura de lo que se ha dado en llamar escuela lopeveguesca. Esos primeros años del XVII son claves en esa dialéctica entre innovación y paradigmas, entre convención y cambio, pero no solamente en el marco estricto de la Comedia. La muerte de Felipe II, en 1598, es realmente el cierre de un período histórico y el comienzo de otro. Felipe III —con sus validos— no es un rey más; sino la representación de una nueva época en todos los órdenes. La brillantez de los nuevos modos literarios —anunciados desde la década de los ochenta— va pareja a los síntomas del declive social, político y económico.

En este contexto pretendemos estudiar la obra de Damián Salucio del Poyo, situado así —desde esta perspectiva— en el eje entre las convenciones literarias de esos años y su singularidad, entre su momento histórico y su condición social, entre las demandas de aquel público y los límites de su obra. Intentaremos ver, más que los lugares comunes fijados por la sistematización crítica, cuál es su personalidad dramática, sus particularidades.

Dos puntos pueden adelantarse. De entrada, su condición de noble lo individualiza. Es un segundón, si se quiere, pero noble, y ya se sabe la importancia de esta condición en el siglo XVII. En segundo lugar, es un dramaturgo que goza de una gran popularidad, refrendada por numerosos testimonios. Lo primero supone que los valores e ideología de esa clase, extendidos como dominantes al resto de la sociedad, son en Poyo algo natural. En cuanto a su popularidad, corresponde, significativamente, a los tres primeros lustros del XVII. Después, y de modo no menos significativo, el hombre, el noble y el dramaturgo se eclipsan. Nadie recuerda ya a Damián Salucio del Poyo y sus obras ni se representan ni se editan.

Como aquellos dramas que nacían hasta debajo de las piedras para satisfacer la enorme voracidad del público, efímeros, consumidos sin dejar rastro, Salucio del Poyo respondió al gusto de sus espectadores en un momento clave para la Comedia. Después, en el momento de fijación de los logros, nadie se acordó más de aquel dramaturgo. ¿Que veían aquellos hombres en Poyo? O mejor, ¿qué veía aquel público y ya no pudieron ver los hombres de una década posterior? Lo que era original en Poyo quedó diluido en la marcha de la Comedia. Poyo fue, irremisiblemente, un escritor acartonado, anticuado, cuando su originalidad dejó necesariamente de ser tal y, a cambio, no ofrecía grandes bellezas literarias.

El largo silencio del XVII se continuó hasta que Mesonero Romanos reeditó dos de sus dramas mediado el siglo XIX. Claro que esto no supuso su revalorización, pues desde entonces ha merecido muy poca atención crítica. Consúltase cualquier manual de literatura española. Su nombre aparecerá unas veces como Salustio del Poyo, otras como Salucio e, incluso, como Salustrio. Habrá quien nos diga que fue clérigo, mientras que otro afirma que dejó viuda. Su obra se juzgará, según cada autor, de modo no sólo distinto, sino aun contradictorio. Adelantemos algún ejemplo. Sáinz de Robles dice que Poyo «imitó servilmente» a Lope de Vega<sup>2</sup>, mientras que Valbuena Prat, con mejor criterio, lo define como «un

<sup>2</sup> Federico Carlos Sáinz de Robles, «El ciclo dramático de Lope de Vega», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, III, Barna, Barcelona, 1953, p. 288.

murciano bastante apartado de los grupos y estilos de escuela»<sup>3</sup>. Desgraciadamente, no es Poyo en este aspecto un caso excepcional. Como sucede con muchos de sus contemporáneos, mientras falten ediciones de sus obras y trabajos monográficos, seguirá aplicándose la plantilla uniformadora, tan fácil en el caso de la Comedia.

Si volvemos sobre esos manuales, siempre que sean posteriores a 1926, se encontrará una única referencia bibliográfica: un artículo de Justo García Soriano<sup>4</sup>. El trabajo de García Soriano es de carácter fundamentalmente biográfico, pero —para colmo de las desventuras— se equivoca de personaje y confunde al sufrido escritor con un pariente. Pese a ello —es de justicia decirlo—, este estudio es el único que ha aportado datos importantes, aunque sea tangencialmente, sobre el escritor. Lo grave es que, al ser referencia obligada, ha fijado también una falsa cronología de su vida, con lo cual ha hecho las veces de guijarro en una máquina. Dar por muerto a Poyo en 1614 ha conducido a quienes manejaban ese dato como referencia, a forzar sus cronologías o a aventurar arriesgadas hipótesis.

Por todo lo anterior, nuestro estudio pretende abarcar la figura y la obra dramática de Damián Salucio del Poyo en su conjunto, pero con un claro sentido historicista. Ya hemos dicho que sus dramas, como objeto literario, no ofrecen grandes bellezas. A cambio, si el verso es mero soporte, debemos intentar ver en ellos lo específicamente teatral y, más concretamente, la resolución de los textos en espectáculo. Éste es, quizás, el único modo de apreciar sus valores, si no de entenderlo. Si Poyo está muerto —y bien muerto—, la única forma de revivirlo sería proyectarlo sobre el fondo de su tiempo, intentar entender las sensaciones y los sentimientos que hicieron de él un autor popular por aquellos años.

Lo que hoy llamamos clásicos han sido leídos e interpretados en cada época según sus fluctuantes valores y gustos. De este modo, han sido el objeto de un diálogo ininterrumpido que, sin duda, ha enriquecido el significado original de sus textos. Con estos autores menores —llamémosles así— falta ese puente: sus obras surgen del silencio, como si de pronto nos encontrásemos ante un organismo hibernado. Habrá que intentar recrear sus dramas sobre el tablado de un corral de hacia 1600 para, después, estudiarlos desde nuestra distancia histórica de cuatro siglos.

Veremos a los personajes, bien desde la estructura de la acción dramática, como *actantes*, bien desde un ilusorio puesto entre el público del corral. Oiremos sus parlamentos o sus razones, pero también deberemos verlos actuar, gesticular, pues esto no es menos importante en nuestro caso.

Además, habrá que intentar ver los significados que el contexto histórico añadía a los textos. Estos dramas giran una y otra vez sobre el tema del poder, sea el rey o los validos. Parte fundamental de esa recreación consiste en ver, a través de

<sup>3</sup> Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, II, Gustavo Gili, Barcelona, (1938) 1946, p. 104.

<sup>4</sup> Justo García Soriano, «Damián Salucio del Poyo. Nuevos datos biográficos», *Boletín de la Real Academia Española*, XIII, 63-64, 1926, pp. 269-282, 474-506.

la Castilla medieval en que se enmarcan los dramas, las claves de su contemporaneidad. Por supuesto, debe ser tenida en cuenta la peculiar ubicación social de Poyo y su reflejo en el tratamiento ideológico.

La primera parte de nuestro estudio pretende situar al hombre. Hemos rastreado en busca de sus orígenes, que es tanto como buscar el fundamento de su orgullo nobiliario. Ese rompecabezas de datos dispersos aparece montado, finalmente, en un cuadro interpretativo que los enlaza. Sobre esa base abordamos el análisis de algunas malas interpretaciones de la crítica contemporánea, que ha velado y revelado, paradójicamente, al auténtico Poyo.

La extrema penuria de noticias sobre su vida nos ha llevado a titular un apartado como «Datos para un esbozo biográfico». Esto es, datos aislados que no permiten hacer más que un esbozo, las grandes líneas de una biografía hoy por hoy imposible. Nuestro trabajo en archivos de Murcia y Sevilla —conscientes de que buscábamos la famosa aguja en el pajar— no ha servido de mucho. Hemos constatado la desaparición de algunos de los documentos manejados por García Soriano y hemos recogido la firma, inédita, del dramaturgo. En su lugar se verá este aspecto con más detalle. Como criterio general, hemos preferido no hacer suposiciones arriesgadas, sino tratar con el máximo rigor posible ese material, antes disperso y ahora relacionado.

En la reseña bibliográfica recogemos, describimos y estudiamos las diferentes ediciones y manuscritos de sus obras. Señalamos también los títulos y referencias de aquellas otras que hoy están perdidas, aunque sabemos de su existencia. El método seguido es el habitual en estos casos, por lo que no hará falta detenerse en ello.

En el análisis de las obras seguimos el criterio señalado en páginas precedentes. Aunque la especificidad de cada drama exija ligeras variaciones, se ha buscado la homogeneidad de tratamiento. Partimos de una introducción general, donde se ubica temática y cronológicamente cada obra. Viene después un análisis de la acción dramática, esto es, del texto como entidad autónoma, generadora de sus propias relaciones internas. La obra —aislada de su contexto histórico— se estudia como una relación de signos y secuencias organizados en un orden dramático que es, en sí, pertinente<sup>5</sup>. Con ello se plantea a cada drama una prueba decisiva: su posibilidad de ser leído e interpretado bajo sus propias reglas, como generador de su sentido más específicamente literario.

A continuación volvemos la vista hacia el contexto histórico y social, tan importante en nuestro caso. La estructura dramática anterior, puesta en relación con las realidades y valores del XVII, recobra buena parte de su sentido original. Los significados que la presión de las circunstancias añade al texto —sociales, políticos, valores de la ideología dominante— son fundamentales en un género como el de la Comedia, fungible en extremo y estrechamente unido a la demanda del público receptor. En el caso de unos dramas que, dentro de la dialéctica entre

<sup>5</sup> Cfr. Francisco Ruiz Ramón, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Fundación March-Cátedra, Madrid 1978, pp. 21-43. Un modelo interesante de análisis, en la introducción de Frida Weber de Kurlat (ed.), a Lope de Vega. *Servir a señor discreto*, Castalia, Madrid, 1975, pp. 32-51.

reflejo y deformación, comentan explícitamente esas condiciones —desde su espacio dramático autónomo y sin una correlación mecánica—, esa importancia se acrecienta extraordinariamente. Abstraer el texto de realidades tan concretas como las características del poder en la España de Felipe III —aun si ello fuese posible—, conduce a una pobre interpretación de su sentido, no sólo sociológico, sino también literario. Por supuesto, una de las claves para determinar —o gustar— la calidad literaria de una obra, es su capacidad de generación de significados propios. Si aun en el caso de los grandes el contexto enriquece el texto, se entenderá mejor su importancia en estos dramas<sup>6</sup>.

Por último, intentamos determinar en cada caso cuáles son las fuentes literarias, legendarias e históricas en que se ha basado el dramaturgo. Fijadas éstas, no hemos querido limitarnos a su simple exposición, sino que analizamos —como un elemento significativo más— su tratamiento. Las alteraciones de la realidad histórica responden, en todos los casos, a una determinada voluntad, bien sea estrictamente formal —en relación a la estructura del drama—, bien sea de orden temático o ideológico.

El último bloque analítico estudia la puesta en escena, a cuya importancia ya nos hemos referido. También en este caso hemos preferido adaptar los diferentes apartados a la especificidad dramática de Poyo, antes que seguir la habitual división en elementos escénicos de tipo sonoro o visual, esto es, lo que se llama, en sentido estricto, recursos escenográficos. Nuestra intención es abarcar esa especificidad desde su valor significativo —como *signos*— y, por tanto, como parte sustancial del texto —y del contexto— ya resuelto en espectáculo.

En su origen, este estudio se presentó como Tesis Doctoral en la Universidad de Valladolid, en octubre de 1984. Componían el tribunal los doctores don José Fradejas Lebrero —que fue nuestro director—, don Santiago de los Mozos Mocha, don Miguel Ángel Pérez Priego, don Lorenzo Rubio González y doña Irene Vallejo González, a quienes he de agradecer cuantas sugerencias y estímulos me dieron. Por supuesto, mi agradecimiento a Mercedes Torres desbordaría las páginas de este libro.

<sup>6</sup> Cfr. Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*, Alhambra, Madrid, 1984, p. 8: «La lectura de un texto teatral clásico plantea en el fondo, aunque a distinto nivel y en distinta clave, los mismos problemas, analógicamente hablando, que su adaptación para ser montado y representado en un escenario actual. Por razón de su inescapable condición de texto teatral, el texto clásico tiene que ser representado en un espacio concreto por actores —lógicamente contemporáneos— ante un público igualmente contemporáneo al acto de representación. La necesidad de la adaptación surge de la distancia histórica, con todo su séquito de variaciones del sistema social, político, ideológico, cultural, estético, lingüístico..., etc., entre el mundo del autor y el texto y el mundo del actor y el espectador, distancia que debe ser —y que, de hecho, lo es— a la vez negada y afirmada, suprimida y mantenida. Es en esta paradoja donde radica el verdadero problema y la verdadera dificultad de la adaptación (lectura) del texto clásico teatral.»



## II. BIO—BIBLIOGRAFÍA

## II.1. Los Salucio del Poyo

En la rígida sociedad estamental del siglo XVII, Damián Salucio del Poyo podía enorgullecerse de tener tras de sí un linaje noble. Eran muy pocos los escritores que podían mostrar blasones familiares tan antiguos como el suyo<sup>1</sup>, o que, al menos, pudiesen hacerlo con alguna verosimilitud<sup>2</sup>. La movilidad social del siglo anterior pasó a un estancamiento en el nuevo. Los españoles, imbuidos de ideas aristocratizantes, debían recurrir a toda suerte de picarescas para quebrar el rígido muro estamental: hidalguías compradas, «dones» gratuitos, genealogías fantásticas...<sup>3</sup> Si la Iglesia podía ser una vía de acceso al círculo de los privilegiados, su misma facilidad la hacía reproducir en su seno las divisiones sociales<sup>4</sup>.

En esta situación, la necesidad casi neurótica de ser —o parecer— nobles, tan sentida por los escritores, no debió alcanzar a Salucio del Poyo. Y eso crearía un carácter especial, aunque, por otra parte, faltase la hacienda, lo más probable en un clérigo metido entre comediantes. En la tupida red de valimientos y privanzas, quizás buscase la sombra protectora de algún grande, pero él tendría la certeza de ser tan noble como él.

El origen de su linaje está, según todos los indicios, en Aragón<sup>5</sup>, de donde sus antepasados bajaron a Valencia y Murcia con la Reconquista. Francisco Cascales, murciano como él y coetáneo suyo, aunque no cite jamás al escritor, señala que los Poyo «son originarios del Reino de Aragón, donde tienen casa muy antigua y muy noble, descendiente de Francia»<sup>6</sup>. El mismo Poyo, cuando habla de «los de mi linaje», cuenta así una versión familiar del origen de su apellido:

<sup>1</sup> Cfr. Charles Aubrun, *La comedia española (1600-1680)*, Taurus, Madrid, 1968, pp. 104-105: «Raros son los nobles de muy alta estirpe: Antonio Hurtado de Mendoza, de una rama lateral; Herrera y Ribera, Salucio del Poyo, los hermanos Figueroa, Monroy y Silva.»

<sup>2</sup> Es conocida la manía de Lope de Vega por querer aparecer como descendiente, ni más ni menos, que de Bernardo del Carpio. Poyo se burlará, amigablemente, de esta pretensión en su Discurso. Vid. VII. 1.

<sup>3</sup> Cfr. Antonio Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*, Istmo, Madrid, (1973) 1979, pp. 33 ss.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 383 y *passim*.

<sup>5</sup> Son frecuentes en Aragón los topónimos *Poyo* o *Pueyo*, que designan eminencias del terreno. Cfr. Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, III, Gredos, Madrid, 1954.

<sup>6</sup> Francisco Cascales, *Al buen genio encomienda sus discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia*, Murcia, 1621. Pero cito por la segunda impresión, en Murcia, por Francisco Benedito, 1775, f. 463. Dado que no es la *princeps*, sino muy posterior, adapto la ortografía a las normas actuales.

Alonso del Poyo, regidor de Murcia el año de mill y docientos y nouenta y ocho, queriendo aberiguar que hera de los Poyos de Castilla y no de los de Aragón, presentó este testimonio, que dice lo sacó del *Libro de nobleça*, y sería del *Libro del bezerro*, del qual consta que el rey don Sancho el gordo embió a los Fontobas, hermanos, a conquistar el castillo de Poyo, y que por ello se llamaron de allí adelante Poyos y no Fontobas, y el Rey les hizo hidalgos de deuen-gar 500 sueldos, que es lo mismo que hauerles conçedido el sueldo que ganauan comúnmente los hidalgos<sup>7</sup>.

Y añade con orgullo: «y este testimonio tiene más de duçientos años de anti-güedad» (*Discurso*, ff. 12v.- 13 r.). Su interpretación, como se ve, contrasta con la de Cascales, pero quizás no debe tomarse como suya propia. García Carraffa<sup>8</sup> no cita en ningún momento, bajo el epígrafe *Fontoba*, al linaje de los Poyo, y esa ligazón entre ambos apellidos aragoneses no la hemos visto en ningún otro autor. Todo parece indicar que Salucio del Poyo cita de paso y sin hacer suya la explicación, pues más adelante parece poner en duda la fiabilidad del *Libro del becerro*<sup>9</sup>.

Otras fuentes dan una versión muy diferente. Cascales, como hemos visto, sitúa el origen de esta casa en Francia, de donde habría pasado al reino de Aragón:

Hoy, en San Dionís, entierro de los reyes de Francia, está una piedra con una inscripción en ella, en lengua latina, de Jordán del Poyo. Précianse los Poyos de Cataluña de ser sucesores de los condes de Tolosa. En los coronistas de Aragón, antiguos y modernos, se hace muchas veces mención de caballeros y ricos hombres de este apellido. En la conquista de la ciudad de Valencia, según dice Escolano<sup>10</sup>, se halló Pedro del Poyo, y como conquistador y poblador tuvo heredamientos en ella; de aquí vino a Murcia Jordán del Poyo con su hijo Ramón del Poyo. Este casó con doña Isabel Ibáñez, linaje de los caballeros pobladores de esta ciudad. En su libro hallo que Alonso del Poyo fue regidor, año de 1393<sup>11</sup>, y que Cristóbal del Poyo y otros de este linaje tuvieron oficios y cargos públicos en ella. Son hijosdalgo de ejecutoria<sup>12</sup>, la cual está en el archivo de esta ciudad, litigada año 1432<sup>13</sup>.

<sup>7</sup> Damián Salucio del Poyo, *Discurso de la casa de Guzmán*, ms. 599 de la Biblioteca Nacional de Madrid (a partir de ahora, BNM), f. 12 v. De ahora en adelante citaremos en el mismo texto sus referencias, con la abreviatura *Discurso* entre paréntesis. En este caso respetamos la grafía original, con la única salvedad de la puntuación, acentuación y mayúsculas, que corregimos.

<sup>8</sup> Alberto y Arturo García Carraffa, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles e hispano-americanos*, Madrid, 1920 ss. La referencia a los Fontoba está en t. 35, p. 215.

<sup>9</sup> *Discurso*, f. 19 r.

<sup>10</sup> Cfr. García Carraffa, *op. cit.*, t. 74, p. 87: «Gaspar de Escolano, en sus *Décadas de la historia de Valencia*, dice que Pedro del Poyo se halló en la conquista de aquella ciudad, siendo en ella heredado.»

<sup>11</sup> Como se ha visto, Poyo daba la fecha de 1298, esto es, cien años antes. ¿Afán de envejecer su prosapia noble?

<sup>12</sup> Cfr. A. Domínguez Ortiz, *op. cit.*, p. 31: «Aquellos linajes sobre cuya hidalguía ninguna contradicción era posible se llamaban de *notoria nobleza*, mientras que aquellos otros que habían tenido que litigar para demostrarla, y conseguir el refrendo oficial de sus pretensiones, constituían la *nobleza de ejecutoria*, por el documento así llamado, y que era una certificación oficial de hidalguía.»

<sup>13</sup> F. Cascales, *op. cit.*, f. 463.

En fuentes de la misma familia se encuentran testimonios semejantes. En un manuscrito titulado *Filiación y descendencia de Damián Salucio del Poyo*, que hacia principios de este siglo guardaban los marqueses de Torre-Octavio, descendientes de los Poyo, se lee la confirmación de este carácter de conquistadores y pobladores:

Primeramente, quando el rey don Alonso ganó el Reyno de Murcia, entre la gente que traxo aragonesa, de que pobló la ciudad de Murcia, traxo un capitán llamado don Jordán del Poyo, que quedó poblador en la dicha ciudad. Dejólo el rey don Alonso por mandador de la tierra; hizole merced de la capilla maior de Santo Domingo...<sup>14</sup>

El escudo de la familia es descrito así por García Carraffa:

Escudo partido: 1º, de plata, con un pino de sinople puesto sobre ondas de agua de azur y plata, y dos lobos de sable atravesados al tronco del pino, y 2º, de gules, con un león rampante de oro<sup>15</sup>.

Entre los antepasados del escritor merece destacarse el piloto Macías del Poyo, hijo mayor de Juan del Poyo, alcaide de la villa de Mula hacia fines del siglo XV. Éste tuvo como piloto una destacada actuación en los descubrimientos hechos en las Malucas, entre 1525 y 1536, por la expedición del comendador García de Loaisa<sup>16</sup>. La *Filiación* ofrece una confusa y, aparentemente, novelesca versión de los sucesos en que anduvo metido Macías del Poyo. Según ella, Macías:

Fue el que descubrió las Indias, sobre lo qual el rey de Portugal lo hizo matar de secreto, que después... [borrado] a entender, y esto respecto de que nro. rey ordenaba una armada para que el dicho Juan del Poyo, por general, bolbiese a las Indias descubiertas a traer tesoro, de donde Hernán Cortés, por muerte del dicho Juan del Poyo prosiguió aquel viaje... [borrado] a ser y valer lo que es público y notorio<sup>17</sup>.

Según aclara el propio Pío Tejera, Macías del Poyo regresó a España con fray Andrés de Urdaneta y cayó prisionero del rey de Portugal. Huyó gracias a la

<sup>14</sup> Está recogido en la obra, tan rica en datos, de José Pío Tejera y R. de Moncada, *Biblioteca del murciano o Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de la literatura en Murcia*, I, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1924, p. 647. El documento lo recogemos en A. 1. Su fecha probable, a partir de datos internos, es de finales del siglo XVI.

<sup>15</sup> García Carraffa, *op. cit.*, t. 74, p. 87. Nosotros lo reproducimos, a partir de la obra citada de Cascales, en nuestro apéndice A.8.1.

<sup>16</sup> Puede leerse una relación de los mismos en la obra de Martín Fernández de Navarrete, *Co-lección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV*, III, ed. C. Seco Serrano, BAE LXXVII, Madrid, 1955. Unas «Declaraciones de Andrés de Urdaneta y Macías de Poyo en el interrogatorio que les tomó el Consejo de Indias sobre el viaje de Loaisa», en pp. 210-222;

<sup>17</sup> J. P. Tejera, *op. cit.*, I, p. 647.



ayuda del embajador de España, pero tuvo la mala suerte de ser apresado una segunda vez. El piloto fue condenado a muerte y la recibió «de secreto»<sup>18</sup>.

En cuanto a la introducción del apellido italiano Salucio, que en la mayoría de los miembros de la familia se une al original de Poyo, las fuentes aparecen como contradictorias entre sí. Según la *Filiación*, el alcaide Juan del Poyo se habría casado con una hija de Jacobo Salucio, quien crió a uno de sus nietos, llamado ya Damián, y le pasó su propio apellido: «Llamóse Salucio porque lo crió Jacobo Salucio, su agüelo, en el Almacarrón, cuando fue gouernador en el dicho lugar»<sup>19</sup>. La versión de Cascales es diferente:

Este alcaide [Juan del Poyo] casó a su hija doña Antonia del Poyo con Jacomo Salucio, casa noble de Génova, de donde los más que hoy viven en esta ciudad se llaman Salucios del Poyo<sup>20</sup>.

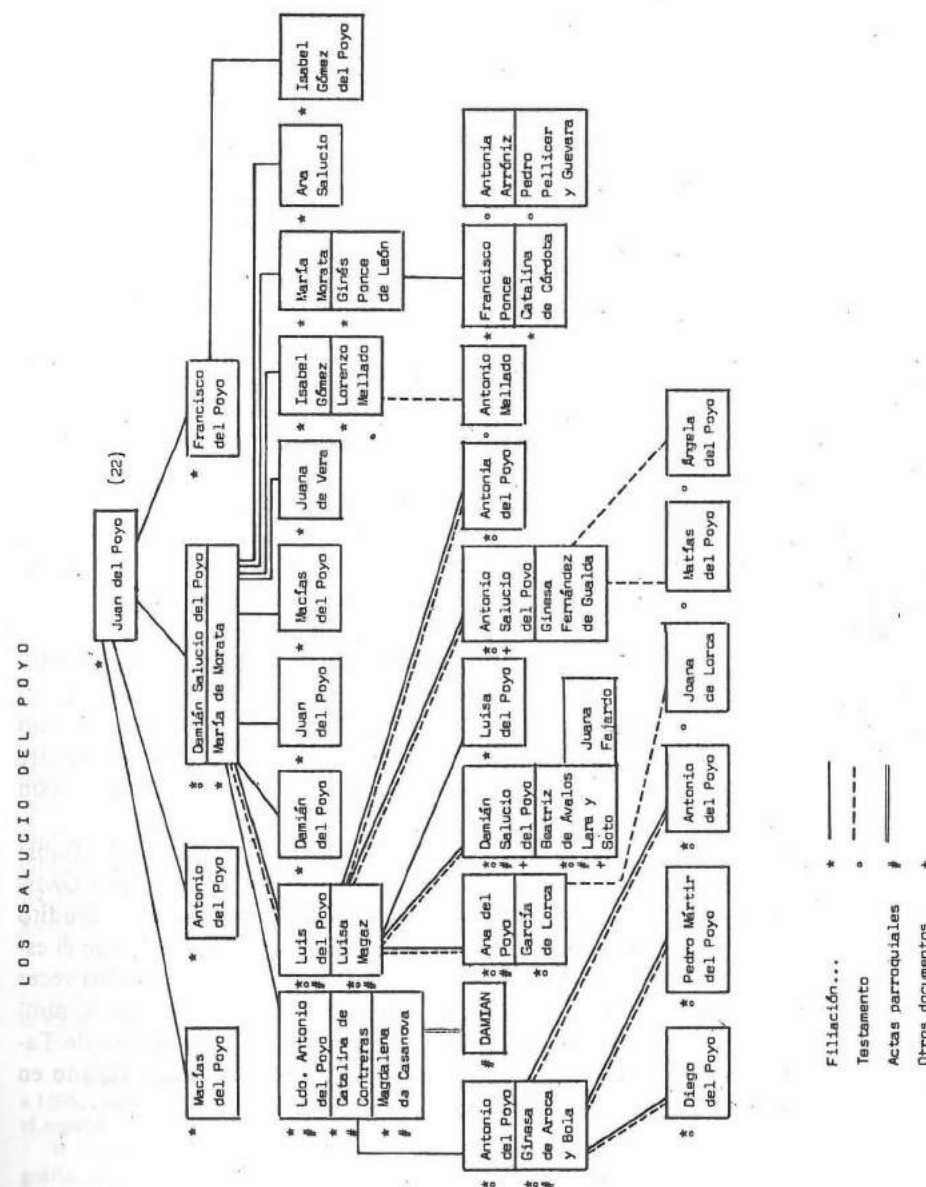
No consta en ningún otro documento esta Antonia del Poyo pero, sea como sea, a comienzos del siglo XVI el apellido genovés de los Salucio queda unido al de los Poyo. Con esto llegamos también a los antepasados inmediatos de Damián Salucio del Poyo, de los cuales disponemos de datos de muy difícil tratamiento, fundamentalmente por los numerosos casos de homonimia que se dan. Dar cuenta aquí de todos ellos haría más áspera y confusa la lectura. Para evitarlo, hemos elaborado un esquema genealógico a partir del cotejo de las diferentes fuentes documentales, en parte transcritas —en razón de su mayor o menor rareza— en los apéndices finales. El gráfico señala, con diferentes tipos de líneas, la fuente que avala las relaciones de parentesco; con un signo convencional, las que dan cuenta de cada miembro de la familia<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 646.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 647.

<sup>20</sup> F. Cascales, *op. cit.*, f. 464.

<sup>21</sup> La *Filiación* aparece en el libro citado de Tejera; el resto de los documentos —testamento, actas parroquiales y otros—, en el artículo de J. García Soriano, citado en la Introducción. Parte de estos documentos están transcritos, según quedó indicado, en nuestros apéndices A.1. y A.2. Quedan fuera los marginales o de fácil acceso.



<sup>22</sup> Según cuáles fuentes, padre o bien abuelo del primer Damián Salucio del Poyo. No indicamos, por tanto, su grado de relación con el genovés Giacomo Salucio y, por convención, lo colocamos en posición de padre. Por cercanía temporal y familiar, parecen más fidedignos los datos de la *Filiación*, pero no se pueden ignorar las referencias nuevas que aporta Cascales.

## II.2. Damián Salucio del Poyo

### II.2.1. El escritor y sus homónimos. Revisión crítica.

Son muy escasos los datos que la erudición ha rastreado sobre la vida del escritor. Son pocas, también, las pistas que permiten, hoy por hoy, encauzar la investigación más allá de las hipótesis verosímiles. Los problemas surgen, de entrada, si queremos identificar a Damián Salucio del Poyo, el escritor, con alguno de los homónimos que aparecen en el cuadro genealógico anterior.

Habremos de descartar al casado con María de Morata por simple criterio cronológico, así como a su hijo Damián, de quien la *Filiación* nos dice que «casó por amores mal y tuvo tres hijos». Este último Damián tuvo un trágico fin, pues «matáronle estando descuidado en su puerta»<sup>23</sup>. Así, llegamos a los dos primos que se han disputado ante la crítica de este siglo el honor de haber sido el famoso escritor.

Hasta las primeras décadas del XX pocos datos personales se barajan. Mesonero Romanos se quejaba de que «en cuanto a noticias de su vida, ninguno dice nada»<sup>24</sup>. Se repetía que era licenciado, clérigo, natural de Murcia y vecino de Sevilla, sin añadir más datos de interés biográfico. «Poco más sabemos de este autor, uno de los más célebres en su tiempo», añadía el mismo Mesonero con natural extrañeza<sup>25</sup>.

Habría que esperar a 1917 para encontrar la primera documentación fiable sobre él. En este año, Justo García Soriano publicó en la revista murciana *Oróspeda* un resumen de sus investigaciones en archivos de la ciudad<sup>26</sup>. El erudito trastrocaba los datos tradicionales al afirmar, con apoyo documental, que el escritor no era clérigo, «sino seglar y muy profano», pues se había casado dos veces y dejó viuda<sup>27</sup>. Además, Salucio del Poyo sería un rico hacendado sin hijos, aunque al morir conservaba la esperanza de tener uno de su sirvienta, Luisa de Tapia. En resumen, según García Soriano el escritor sería el homónimo casado en primeras nupcias con doña Beatriz de Ávalos.

<sup>23</sup> J. P. Tejera, *op. cit.*, I, p. 647.

<sup>24</sup> Ramón Mesonero Romanos (ed.), «Apuntes biográficos y críticos de los autores comprendidos en este tomo...», en *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, I, BAE XLIII, Madrid, (1857) 1951, p. XXXIV.

<sup>25</sup> *Ibidem*. Y es curioso que Mesonero lo llama andaluz en p. IX y murciano en la XXXV.

<sup>26</sup> Justo García Soriano, «Rebuscos. Damián Salucio del Poyo», *Oróspeda*, 5, febrero de 1917, pp. 115-117.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 116.

Poco después, en 1924, José Pío Tejera sumaba nuevos datos documentales extraídos del manuscrito, ya citado, *Filiación y descendencia de Damián Salucio del Poyo*, que conservaban los marqueses de Torre-Octavio<sup>28</sup>. Pío Tejera, incomprensiblemente, desconoce los datos aportados por García Soriano, que coinciden con los suyos y los amplían cronológicamente, pero no duda en señalar al casado con doña Beatriz como el Poyo escritor. «Hubo de gozar las dulzuras del séptimo sacramento», nos dice<sup>29</sup>. Pero añade, por desconocimiento de los datos de García Soriano, que este Salucio del Poyo debió de ordenarse sacerdote a la muerte de doña Beatriz<sup>30</sup>. Obviamente, Tejera pretende conciliar los datos tradicionales sobre el escritor con la figura de este otro Damián casado.

En 1926, García Soriano publica por fin los documentos inéditos sobre los que se basaban sus afirmaciones de 1917, junto a nuevos hallazgos<sup>31</sup>. El artículo es, de hecho, la fuente de todas las afirmaciones erróneas que llegan hasta nuestros días y, paradójicamente, el único que arroja alguna luz sobre el auténtico escritor. Sin embargo, García Soriano desaprovecha sus datos y fuerza su lógica interna para mejor ajustarlos a sus previas hipótesis. En sustancia, las conclusiones que el crítico extrae de su documentación se basan en lo siguiente: «En la segunda mitad del siglo XVI y primeros años del XVII no existió en Murcia más Damián Salucio del Poyo que el que en dichas escrituras se menciona» o, al menos, sólo de éste se encuentran referencias<sup>32</sup>. Asentada la hipótesis, García Soriano refuta —de modo hartamente discutible, como veremos— todos aquellos datos de la tradición que no casan con su personaje.

Este Damián Salucio del Poyo era un rico hacendado murciano que se casó, en 1574, con doña Beatriz de Ávalos, mujer de alto linaje y cuantiosa dote. Era hija de don Rodrigo de Ávalos, descendiente de Ruy López de Ávalos, protagonista de uno de los dramas del escritor. Su madre era doña Isabel de Lara y Soto. De este modo, el hacendado alcanzaba a tener lazos familiares con los Puxmarines y la más alta nobleza murciana. El veintisiete de enero de 1607 moría doña Beatriz y Damián Salucio del Poyo, su viudo, recibía una cuantiosa herencia. Entre sus bienes —casas en la huerta y en la ciudad, tierras— destacaba una gran hacienda plantada de moreral en el pago de Alguazas, con una espléndida casa y ermita. Todavía se conserva hoy, en el término de Aljucer, cerca de la ciudad de Murcia, un lugar que lleva el nombre de Torre del Poyo. En él pudimos comprobar que se conserva la ermita de la antigua casona, ya demolida, con el escudo de la familia sobre la puerta<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> El mismo año, y en la misma editorial, García Soriano volvía a recoger sus datos anteriores en un trabajo sobre Cascales: *El humanista Francisco Cascales. Su vida y sus obras*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1924, p. 244, n. 2.

<sup>29</sup> J. P. Tejera, *op. cit.* I, p. 640.

<sup>30</sup> Debe tenerse en cuenta que la *Filiación*, fuente de los datos de Tejera, fue escrita en torno a 1596, cuando el primer matrimonio de este Damián Salucio del Poyo. Tejera desconocía, por tanto, el segundo matrimonio.

<sup>31</sup> Es el artículo citado en nuestra introducción: «Damián Salucio del Poyo. Nuevos datos biográficos», *Boletín de la Real Academia Española*, XIII, 63-64, 1926, pp. 269-282, y 474-506.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 279.

<sup>33</sup> La Torre de Poyo se encuentra en el Camino de Salabosque, en el término de Aljucer. La ermita fue quemada en su interior durante la última guerra civil. Dentro tenía, según nos informaron los vecinos, una bóveda pintada, «de tipo moro o árabe», y unas imágenes de San Roque y la Purísima. Salucio del Poyo debió ser devoto de este santo, pues en el inventario de los bienes de su ermita en Alguaza aparece «una ymagen de San Roque, de bulto, dorado». La casona señorial, de sillares, fue demolida no hace mucho. La ermita está hoy totalmente cambiada por dentro, con sus muros recebados con cemento. El escudo de los Poyo es la última señal de su antiguo y orgulloso poseedor.

Poco antes de morir, este Damián Salucio del Poyo volvió a casarse con una hidalga de escasa dote, doña Juana Fajardo, quien tampoco le dio hijos. En su testamento, hecho a las puertas de la muerte, conservaba aún la obsesiva esperanza de tener descendencia:

Iten, declaro que yo e tenido en mi cassa y seruicio a Luisa de Tapia, natural de hacia Santo Domingo de la Calzada, la qual, antes que yo me casara con la dicha señora doña Joana Faxardo, y siendo donzella, se hizo de mí preñada, y yo vbe su virginidad...<sup>34</sup>

No sabemos si se cumplieron las esperanzas de Damián Salucio tras su muerte. El día veintisiete de marzo de 1614, esto es, al día siguiente de firmar el testamento con las formalidades de rigor, el hacendado «dio su espíritu: quiero decir que se murió»<sup>35</sup>.

Como se podrá observar, los numerosos datos reseñados en nada coinciden con los que del escritor se conservan. En ninguno de sus documentos se menciona que fuese licenciado, pero García Soriano dice que «el error acaso provino de suponerle clérigo», aunque admite que por su cultura pudiese haber cursado estudios universitarios<sup>36</sup>. Lo cierto es que el Poyo hacendado no recibe nunca ese título y, lo que puede ser más significativo, en su herencia deja solamente «ocho libros de diferente materia viejos»<sup>37</sup>.

En cambio, dado que resulta de todo punto imposible justificar que este «profano» Poyo hubiese sido clérigo, García Soriano considera pura y simplemente errores todas las referencias de sus contemporáneos en ese sentido. No obstante, como veremos, los datos que hacen clérigo al escritor son concluyentes y permiten, entre muchos otros, descartar definitivamente al hacendado como su figura.

Antonio Navarro, canónigo de la Colegial de Villafranca y famoso predicador de comienzos del siglo XVII, en su *Discurso a favor de las comedias*, lo cita de modo escueto y significativo como «el licenciado Poyo, sacerdote»<sup>38</sup>. Otro contemporáneo, Fabio Franchi —seudónimo del conde de la Roca— lo daba hacia 1634 como sacerdote. Su descripción es la más viva que conservamos del escritor: «Poio, ch'è questo pretino, poco più grande che un grano di una passa di Corinthio»<sup>39</sup>.

Como dato curioso, los habitantes de ese pequeño lugar desconocen el origen del topónimo Torre del Poyo. Según ellos, procedería de dos grandes poyos de piedra que, según parece, había ante la casona. Los más viejos no pudieron dejar de sonreír burlonamente cuando este entrometido forastero hablaba de un cierto Damián Salucio del Poyo.

<sup>34</sup> J. García Soriano, «Damián Salucio del Poyo», p. 484. El testamento, según hemos podido comprobar, se ha perdido. En el Archivo Histórico de Murcia nos explicaron que sus fondos habían sufrido daños en la guerra de 1936.

<sup>35</sup> Así, entrecomillado, en J. García Soriano, «Damián Salucio del Poyo», p. 282. Pero entre los documentos que el autor recoge no figura la curiosa frase.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 498.

<sup>38</sup> Citado por R. Mesonero Romanos, *op. cit.*, p. VIII.

<sup>39</sup> Fabio Franchi (seud.) «Ragguaglio di Parnaso», en *Essequie poetiche o Vero lamento delle Muse Italiane in morte del sig. Lope de Vega*, Venecia, 1636, p. 71. Vid. A.4.2.

En el único retrato del autor tenemos, pues, un minúsculo «curita». Treinta años antes, en un poder del autor Gaspar de Torres, firmado en 1604, aparece como «el licenciado Damián Salucio del Poyo, clérigo, vecino de la ciudad de Murcia»<sup>40</sup>.

Con estos datos, de fuentes y fechas tan distintas, nada permite descartar el carácter de clérigo del escritor. Además, como tendremos ocasión de ver en el siguiente apartado, su actividad literaria continúa tras el año 1614, fecha de la muerte del hacendado<sup>41</sup>.

Queda, pues, el primo hermano, llamado también Damián, cuya única referencia documental es la de su acta de bautismo, recogida por García Soriano:

Damián, del lido. Poyo y doña Magdalena Casanova. En diez y seis días del mes de enero de mil y quinientos y ochenta años, yo Franco. Cerbellón, cura de Santa Catalina, bautizé a Damián, hijo del licenciado Poyo y de doña Magdalena de Casanova; y por la verdad lo firmé: fueron compadres Luis del Poyo y doña Ginesa de Bola. *Franco. Cerbellón*<sup>42</sup>.

García Soriano supone, sin ningún fundamento, que este Damián «debió de morir pronto, pues Damián Salucio del Poyo no le menciona entre sus primos al hacer, en 1614, la fundación de mayorazgo»<sup>43</sup>. Lo cierto es que el hacendado introduce en la misma una cláusula en la que indica «que no pueda subceder en este vínculo persona obligada a religión por voto tal que no pueda contraer matrimonio», lo cual descarta automáticamente al clérigo escritor y justifica su no inclusión<sup>44</sup>.

La hipótesis de que este Damián, hijo del segundo matrimonio del licenciado Poyo, sea el escritor es realmente atractiva, aunque sea solamente eso, una hipótesis. Luis Astrana Marín ha sido el primero en señalar que el hacendado no podía ser el dramaturgo y que, en cambio, sí lo era este oscuro Damián nacido en 1580<sup>45</sup>. Para su demostración utiliza algunos de los datos arriba reseñados y los documentos de García Soriano, aunque no tenga la delicadeza de citarlo<sup>46</sup>. Astrana Marín afirma, sin asomo de duda, que el clérigo dramaturgo es el primo del hacendado, pero no aporta ninguna pista ni prueba concluyente de tal afirmación:

<sup>40</sup> Francisco de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta satirista*, Imprenta Góngora, Madrid, 1935, p. 103.

<sup>41</sup> Dato suplementario, y de posible utilidad en el futuro, es la confrontación de sus firmas, que hacemos en A.8.2.

<sup>42</sup> J. García Soriano, «Damián Salucio del Poyo», p. 475. En la actualidad, los libros de bautismo de la parroquia de Santa Catalina se encuentran recogidos en la iglesia de San Nicolás. Desgraciadamente, el celo que pone el párroco de esta última en su custodia nos ha impedido su consulta.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 476.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 489.

<sup>45</sup> Luis Astrana Marín, «Salucio del Poyo. Clérigo, licenciado y dramaturgo», en *Cervantinas y otros ensayos*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1944, pp. 165-171.

<sup>46</sup> Lo cual no extraña, si se tiene en cuenta un arranque como éste: «Empero ningún caso de confusión homónima tan peregrino como el del famoso dramaturgo de Murcia, licenciado Damián Salucio del Poyo...» (*Ibidem*, p. 166).



Yo demostraré que fue ambas cosas [licenciado y sacerdote] y que ese Damián Salucio del Poyo no es el escritor, sino un primo suyo, treinta años más viejo... Asombra que problema tan sencillo haya extraviado <sup>47</sup>.

A falta de más documentación, tal hipótesis parece la única válida, pero no debe tomarse de modo excluyente. Una posible objeción, a tomar en cuenta, es la existencia de una carta de obligación en la que el *autor* Nicolás de los Ríos compra una comedia al escritor en el año 1593 <sup>48</sup>. Según esto, nuestro Poyo vendería una obra suya cuando contaba solamente trece años de edad, lo cual resulta un tanto sorprendente, más aun si el *autor* tenía tanto prestigio como Ríos. Bien es cierto que Lope de Vega afirmaba haber escrito su comedia *El verdadero amante* a la edad de doce años, y que su *Pastoral de Jacinto*, de igual modo, podría ser incluso anterior, pero la referencia a tan ilustre precedente no puede despejar las dudas <sup>49</sup>.

No hay que descartar, finalmente, que el dramaturgo no sea ninguno de los señalados en el cuadro. La *Filiación* señala que este último Damián debió de tener al menos otros dos hermanos, de los que no se conoce ni el nombre <sup>50</sup>, del mismo modo que su primo Antonio Mellado tuvo otros seis. El escritor pudo ser, por tanto, cualquiera de los Poyo que, por cualquier motivo, no mereció ser incluido en la *Filiación*. La falta de datos, y la tendencia a la homonimia entre los Salucio del Poyo, deja la cuestión en el terreno de las hipótesis razonables <sup>51</sup>.

## II.2.2. Datos para un esbozo biográfico.

### a. Período 1593-1603.

El primer dato absolutamente fidedigno que encontramos sobre el escritor es el citado documento de junio de 1593. En él, Nicolás de los Ríos, *autor* de co-

medias, vecino de Toledo y «estante» en Murcia, se obliga a «Damián del Poio, vz<sup>o</sup> desta dha çiudad de Murçia», para representar la comedia de éste «que se llama del Relincho» <sup>52</sup>. Las condiciones son que el *autor* vendrá dentro de un mes para representarla y, como pago, le dará la recaudación del segundo día, sacando los gastos de puesta en escena. Caso de no poder cumplirlo, Nicolás de los Ríos «le pagará ciento y cinquenta rreales por la dha comedia» <sup>53</sup>.

Debe destacarse, por lo pronto, que el documento no hace mención alguna a que Damián del Poyo sea licenciado o clérigo, datos que, de darse, sería normal que figurasen. Cabe suponer, por tanto, que el escritor fuese por entonces bastante joven y aún no tuviese tales títulos, aunque tampoco quiere ello decir que anduviese por los trece años. La ausencia del apellido Salucio carece de importancia, pues en los documentos de la familia sus miembros aparecen indistintamente como Poyo o como Salucio del Poyo. No recordamos haber visto en ninguno de ellos el apellido Salucio a solas.

Un segundo dato a consignar es que sea un *autor* célebre <sup>54</sup> quien compre la comedia y, además, por una cantidad bastante respetable <sup>55</sup>. Cabe suponer que Nicolás de los Ríos buscase el favor del público local al escoger una obra de un joven ingenio murciano.

### b. Período 1603-1610

A pesar de la escasez casi absoluta de datos de que disponemos del período anterior, lo cierto es que Poyo no permaneció inactivo. A partir del año 1603 se comienza a encontrar referencias que apuntan a una gran popularidad del dramaturgo, pese a vivir éste, según todos los indicios, en Murcia. Esta ciudad, aunque era rica y floreciente por esos años <sup>56</sup>, no podía compararse en el terreno cultural —e incluso cosmopolita— a la cercana Valencia o a Sevilla, núcleos ambos de gran efervescencia teatral.

La primera constatación de la fama de Poyo viene de la mano de Rojas Villandrando, quien en *El viaje entretenido* (1603) lo elogia en los siguientes términos:

<sup>52</sup> La obra está hoy perdida y de ella no hemos visto más referencia que ésta. El documento puede leerse, como se ha indicado antes, en nuestro apéndice A. 3.

<sup>53</sup> En la referencia que da Muñoz Barberán (*op. cit.*, p. 697) se lee «cincuenta reales», lo cual es o una mala lectura o una simple errata.

<sup>54</sup> Sobre el *autor* Nicolás de los Ríos, vid. Hugo A. Rennert, «Spanish Actors and Actresses between 1560 and 1680», *Revue Hispanique*, XVI, 1907, pp. 479-480. También en su *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, Hispanic Society, Nueva York, 1909, pp. 571-573.

<sup>55</sup> En los primeros años del siglo, Lope de Vega cobraba una media de quinientos reales por comedia, y algo menos los poetas de segunda fila. La cotización bajaba drásticamente cuando las obras, ya muy representadas, se vendían a los editores. Vistos en la perspectiva de diez años antes, y como poeta desconocido, los ciento cincuenta reales de *El relincho* no eran poca cosa. La inflación creciente no melló excesivamente su capacidad adquisitiva a comienzos del XVII. Véase, para más detalle: José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978, pp. 99-103; H. A. Rennert, *The Spanish Stage*, p. 177.

<sup>56</sup> Cfr. Bartolomé Bennassar, «La vida urbana. Las ciudades españolas en el siglo XVII», *Historia 16*, extra XII, 1979, p. 42.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. 167-168.

<sup>48</sup> Cita este documento Manuel Muñoz Barberán, «Documentación inédita de autores y representantes teatrales contemporáneos de Lope de Vega Carpio», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 697 y 707. El documento, que permanece inédito, lo recogemos en nuestro apéndice A.3.

<sup>49</sup> Cfr. Hugo A. Rennert y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Anaya, Madrid, (1919) 1968, pp. 87-88. S. G. Morley y Courtney Bruerton dudan de la afirmación de Lope de Vega y dan a estas obras las fechas de 1588-1595 y 1595-1600 (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, [1940] 1968, pp. 261-262 y 226-228).

<sup>50</sup> Véase el pasaje de la *Filiación* en que se menciona la segunda boda del licenciado Antonio del Poyo: «En segundas nuncias se casó en Cartagena con doña Magdalena de Casanova, natural de la dicha ciudad, y por su muerte, dejó en la susodicha tres hijos» (J. P. Tejera, *op. cit.*, I, p. 647).

<sup>51</sup> Desgraciadamente, no nos sirve la síntesis de Damianes que ofrece Joaquín de Entrembasguas: «Damián Saluzio [sic] del Poyo, muerto en 1614, sacerdote murciano de posición acomodada...» («El teatro en el siglo XVII», en *Historia de la literatura española*, II, ed. J. M. Díez Borque, Guadiana, Madrid, 1975, p. 248).

Y entre mucho[s], uno queda,  
Damián Salustio del Poyo  
que no ha compuesto comedia  
que no mereciese estar  
con las letras de oro impresa,  
pues dan provecho al autor  
y honra a quien las representa<sup>57</sup>.

El elogio es especialmente significativo por venir de un actor, de un representante. Rojas había recorrido España en la compañía de Nicolás de los Ríos, el mismo *autor* que había comprado años atrás una comedia a Poyo. El mismo Ríos es, además, un personaje destacado de su *Viaje*. Los dos últimos versos, así, no deben ser tomados como simple hipérbole. Rojas pone énfasis en el carácter taquillero de Poyo, por decirlo en términos actuales. De este modo, la palabra «provecho» parece restarle sentido puramente ornamental a las letras «de oro» de sus dramas.

La fama del dramaturgo bien podía deberse, entre otras obras, a *La privanza y caída de don Álvaro de Luna*. En 1601 se representó en Getafe, por el *autor* Alonso de Morales, «una comedia de *Don Álvaro de Luna*<sup>58</sup> que es, probablemente, la misma de Poyo<sup>59</sup>. El tema de la privanza, entonces de máxima actualidad, el tratamiento del popularísimo romancero de Luna, la misma calidad de la obra, avalarían esa fama. Por otra parte, el drama de Poyo es el primero en tratar la figura del célebre privado.

Pese a esa fama y a ver representadas sus obras, hacia 1604 vivía aún en Murcia. En ese año el célebre *autor* toledano Gaspar de Porres, tan amigo de Lope de Vega, le da un poder para que lo represente en Murcia en todos sus «pleitos, causas y negocios». El dramaturgo aparece ya como «el licenciado Damián Salucio del Poyo, clérigo, vecino de la ciudad»<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, Madrid, 1603. Cito por la edición de Jean Pierre Ressot, Castalia, Madrid, 1972, p. 157.

<sup>58</sup> Cristóbal Pérez Pastor, «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII (suite)», *Bulletin Hispanique*, IX, 1907, p. 365: «Obligación de Alonso de Morales, autor de comedias (fiador Jerónimo López), de ir al lugar de Getafe y hacer la fiesta del Santísimo de este año, representando dicho día por la mañana dos autos con dos entremeses, y por la tarde 'una comedia de *Don Álvaro de Luna*, u otra que les contentare a los mayordomos de la dicha cofradía... con otros dos entremeses, y música por la mañana y tarde', cobrando 1400 reales. Madrid, 17 abril 1601. (Diego Román, 1601, f.º 287.)»

<sup>59</sup> Véanse, sin embargo, algunas precisiones en III. 1., n. 11.

<sup>60</sup> F. de B. San Román, *op. cit.*, p. 103: «Gaspar de Porres, autor de comedias, vecino desta ciudad de toledo, otorgo e conozco que doy e otorgo mi poder cunplido y bastante qual de derecho se requiere y es necesario a el licenciado Damián Salucio del Poyo, clerigo, vecino de la ciudad de murcia, que está ausente [de ella, así como si fuese presente e gral. conocimiento] para en todos mis pleitos causas y negocios... en la dicha ciudad de toledo a diez y siete dias del mes de mayo... de mill y seiscientos y quatro años... —*Gaspar de Porres*. (Prot. de M. de Galdó, 1604, fol. 362.)» Entre paréntesis cuadrados suplimos parte del texto que San Román no transcribe. El documento se encuentra en el Archivo Histórico de Toledo (sign. 2830, f. 362 v.).

Sin embargo, dado lo anterior, extraña no encontrarlo presente en las justas y fiestas literarias de aquellos años. En concreto, en las exequias murcianas por Felipe II, en el año 1600, él no interviene<sup>61</sup>.

Hacia 1603 había compuesto el drama *El español de más fuerzas*, hoy perdido, que fue comprado por el *autor* Antonio de Granados como nuevo y no representado antes<sup>62</sup>. A juzgar por el título, y conocido el gusto de Poyo por el tema histórico, es fácil suponer que trataría sobre algún héroe nacional.

Pero la obra que más éxito tuvo de las suyas fue la bilogía *La próspera y La adversa fortuna de Ruy López de Ávalos*. Estas obras eran propiedad del *autor* Gaspar de Porres, quien el veintiséis de abril de 1605 se las prestó a vecinos de Sonseca (Toledo) para su representación en el Corpus<sup>63</sup>. En mayo del mismo año, el mismo Porres concertó con la Cofradía del Rosario de Barco de Ávila su representación en los tres primeros días de julio<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> Cfr. *Justas y certámenes poéticos en Murcia (1600-1635)*, I, ed. M. Muñoz Cortés y A. Pérez Gómez, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1958.

<sup>62</sup> F. de B. San Román, *op. cit.*, pp. 75-76. Es el documento de constitución de una compañía entre Antonio de Granados y Pedro de Valdés, con fecha de 18 de enero de 1603. En una de sus cláusulas se lee: «Yten se declara que desde luego se meten en la dicha conpañia por bienes de anbas partes y de por mitad las comedias siguientes:

- *El cuerdo loco*, de Lope de Vega.
- *Los esclavos libres*, de Lope de Vega.
- *El principe despeñado*, de Lope de Vega.
- *El español de mas fuerças*, de Poyo.
- *Roldan casado*, de Ramón

las quales dichas cinco comedias tiene conpradas el dicho Antonio Granados, y le costaron dos mill quatrocientas e cinquenta reales... yten el dicho Antonio Granados se obliga que las dichas cinco comedias son nuevas, e que no se an representado, ni persona alguna tiene dellas traslado... (Prot. de P. de Galdó, 1603, 1.º, fol. 138)». Con respecto a la comedia de Poyo, San Román dice: «Comedia desconocida, pues no creo que se haya equivocado el nombre del autor y se refiera a *El valiente Céspedes*, de Lope de Vega» (*Ibidem*, p. LXXXI).

<sup>63</sup> *Ibidem*, pp. 115-116: «Francisco Mateos y Anton García del Campo, vecinos del lugar de Sonseca... otorgamos y conocemos por esta presente carta que rescibimos de Gaspar de Porres, autor de comedias, vecino desta ciudad, que esta presente dos comedias que son: *La prospera y adversa fortuna de don Rui Lopez de Avalos*, para que en el dicho lugar las traslademos y representemos el día del corpus y viernes siguiente deste año, y nos obligamos de le volver los originales dellas dentro de quince días, y los traslados que dellas sacaremos ocho u doce días despues del corpus, por raçon de lo qual no hemos de pagar cosa alguna, porque el dicho Gaspar de Porres, nos las da graciosamente, y nos obligamos de que por nos ni por otra persona alguna no seran las dichas dos comedias dadas a persona alguna ni trasladadas para quedarse en el dicho lugar... (Prot. de M. de Galdó, 1605, fol. 292.)» Lleva fecha de veintiséis de abril de 1605.

<sup>64</sup> Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Imprenta de la Revista Española, Madrid, 1901, p. 90: «Concierto de Gaspar de Porres, autor de comedias, con los mayordomos de la cofradía del Rosario de 'El Barco de Ávila' sobre representar en los tres primeros días de julio de este año quatro comedias, que son:

- La próspera fortuna de Rui López de Ávalos.*
- La adversa fortuna del mismo.*
- La Condesa Matilde.*

y una comedia divina que será la de *El lego del Carmen* o *El Hermano Francisco*. En cada comedia se hará un entremés, y cobrará Porres 4.200 reales. Madrid, 7 mayo 1605. (José de Palomares, 1605.)»



En 1608 Poyo pudo haber estado presente en los solemnísimos actos de la jura del príncipe Felipe, el futuro Felipe IV. El tan fantasioso Duque de Estrada lo cita entre los ingenios que podrían dar cuenta de los mismos:

En este tiempo se hizo la felicísima jura de nuestro dichoso príncipe Felipe en San Jerónimo, cuyas fiestas dejo a los referidos sujetos que no he nombrado, como don Guillén de Castro, Luis Álvarez, el licenciado Poyo, Tárraga y otros infinitos, porque fuera ésta larga digresión, y a nuestro propósito<sup>65</sup>.

Pero, pese a la cita, ni en los tomos de varios correspondientes a esos años que hemos consultado, ni en el opúsculo misceláneo que con tal motivo publicó Vélez de Guevara, aparece mencionado<sup>66</sup>.

Antes de pasar más adelante, hay que hacer referencia a la afirmación de algunos autores que quieren hacer del clérigo Poyo un representante más, un comediante. La nueva imagen, que aparece sin base documental conocida, nos muestra a Poyo como *autor*, con compañía propia, formada a fines del XVI. Frutos Baeza se refiere a ello vagamente, de pasada y sin aportar datos<sup>67</sup>. Pero igual falta de apoyo muestra Barceló Jiménez, quien sin embargo es tajante:

Fuera de toda duda está, según las Actas Capitulares de nuestro Cabildo, que la Baltasara trabajó con Damián Salucio del Poyo y en la compañía de Andrés de Claramonte<sup>68</sup>.

Y más adelante:

Salucio fue actor-comediante y autor dramático, sin llegar a la actividad de Claramonte, indicio que casi nos descarta el que pudiera ser sacerdote<sup>69</sup>.

Sin embargo, Barceló no fija la fecha de las supuestas sesiones. Un dato que parece revelador es que Rojas Villandrando, quien lo elogia, no lo incluye en la relación «de los farsantes que han hecho /farsas, loas, bailes, letras...»<sup>70</sup>, junto a Claramonte, Carvajal o Grajales, ente tantos otros. Desde luego, en nuestra re-

<sup>65</sup> Diego Duque de Estrada, *Comentarios del desengaño de sí mismo*, ed. H. Ettinghausen, Castalia, Madrid, 1982, p. 97.

<sup>66</sup> Varios. *Sucesos de 1601-1610*, ms. 2347 (BNM). Luis Vélez de Guevara, *Elogio del juramento del serenísimo Príncipe Don Felipe Domingo, quarto deste nombre*, Serrano de Vargas, Madrid, 1608.

<sup>67</sup> José Frutos Baeza, *Obra póstuma. Bosquejo histórico de Murcia y su concejo*, Murcia, 1934, p. 108: «Autores y comediantes, a la vez, fueron, en las postrimerías del siglo XVI y principios del XVII, Damián Salucio del Poyo y Andrés de Claramonte... Por entonces debieron de aparecer en Murcia las primeras compañías cómicas, y acaso aquí mismo se formaran las de nuestros autores Claramonte y Salucio del Poyo...»

<sup>68</sup> Juan Barceló Jiménez, *Historia del teatro en Murcia*, 2ª ed. aum., Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, (1958) 1980, p. 149, n. 8.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 184. Barceló Jiménez sigue, a partir de aquí, los datos de García Soriano. Supone a Poyo «por largo tiempo vecindado en Sevilla», aunque «residió en ocasiones en Murcia, en donde murió el 27 de marzo de 1614...» (*Ibidem*).

<sup>70</sup> A. de Rojas Villandrando, *op. cit.*, pp. 157-158.

visión de las Actas de esas fechas no hemos encontrado dato alguno sobre el escritor Salucio del Poyo. Todo parece indicar que Barceló sigue las afirmaciones de Frutos Baeza<sup>71</sup>. En cualquier caso, si ello fuese posible, sería pintoresco descubrir un clérigo del siglo XVII, noble, escritor de comedias, licenciado y, para remate, representante por los tablados de media España.

### c. Período 1610-1623.

A partir de 1610 comienzan a aparecer referencias que lo sitúan en Sevilla. Fuesen cuales fuesen las razones reales para ese traslado, en él debió contar de modo importante el atractivo social y cultural de la ciudad andaluza<sup>72</sup>. Sin embargo, sus huellas en ella son tan ligeras como en el caso de Murcia. En los libros de índices del Archivo Histórico de Sevilla no consta ningún documento a su nombre en todos los años de posible residencia<sup>73</sup>. Tampoco los eruditos locales han expurgado ningún dato con valor biográfico. Como veremos, Salucio del Poyo desaparece silenciosamente de escena.

En 1610, concretamente en enero, concurre al certamen poético que se hizo en esa ciudad por la beatificación de Ignacio de Loyola. Poyo presentó tres poemas<sup>74</sup>, que no lograron —con justicia— alcanzar ningún premio. El tono medio de las composiciones del certamen es de absoluta mediocridad, aunque participaron poetas como Góngora, Jáuregui, Caro o Godínez. Según parece, el premio

<sup>71</sup> A propósito de una visita de Claramonte a Murcia, añade Barceló: «En el mismo sentido se expresa Frutos Baeza, que igualmente considera que por esta fecha vino Salucio de Poyo a representar» (*op. cit.*, pp. 149-153 [sic]). El dato no lo hemos visto recogido por ningún otro erudito murciano, y tanto García Soriano como Muñoz Barberán, por poner ejemplos, han rastreado con tenacidad los archivos de esa ciudad. Por supuesto, nada dice H. A. Rennert en sus dos obras citadas, *The Spanish Stage* y «Spanish Actors and Actresses».

<sup>72</sup> Las referencias al cosmopolitismo, lujo, intensa vida social y cultural de la capital sevillana podrían ser interminables. Por su enfoque entre pintoresco y literario, puede consultarse el capítulo de Ángel Valbuena Prat, «Sevilla, el lujo, la disipación, el ambiente picaresco», en *La vida española en la Edad de Oro*, Alberto Martín, Barcelona, 1943, pp. 123-142. De otro carácter, y con un enfoque sociológico del teatro en Sevilla, es el artículo de Jean Sentaurens, «Sobre el público de los 'corrales' sevillanos en el Siglo de Oro», en *Creación y público en la literatura española*, ed. J. F. Botrel y S. Salaün, Castalia, Madrid, 1974, pp. 56-92. Es curioso comprobar cómo se integraban en este público los clérigos de todo tipo, junto a elementos sociales muy diversos, «diferenciándose así del público de las demás ciudades» (*Ibidem*, p. 67). Jean Sentaurens ha publicado los resultados finales de su trabajo en *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux, Burdeos, 1984 (2 vols.). Véase también, de H. A. Rennert, *The Spanish Stage*, pp. 47-61.

<sup>73</sup> Estos libros de índices son de la época estudiada. Que Salucio del Poyo no aparezca no quiere decir, ni mucho menos, que no pueda haber algún documento a su nombre o en el que aparezca. Sí aparecen otros Poyo en esos treinta años iniciales, pero no tenemos certeza de que fuesen parientes directos suyos.

<sup>74</sup> Publicados en la compilación de Francisco de Luque Fajardo, *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificación del glorioso San Ignacio*, Sevilla, 1610, ff. 53 v., 63 r., y 103 r.-104 r. Vñd A.7.





En otro orden de cosas, resulta significativo que Cervantes sitúe a Poyo entre los poetas sevillanos<sup>84</sup>. Al año siguiente, en el prólogo a sus propias comedias, Cervantes no lo citará entre los dramaturgos renombrados<sup>85</sup>.

En 1615, en *Flor de las comedias de España*, autotitulada *Quinta parte*, se publica su «comedia famosa» *El premio de las letras por el rey don Felipe el Segundo*<sup>86</sup>. La obra, como veremos, es de escaso interés dramático, pero una vez más expone el tema del ascenso social, en este caso mediante la figura del cardenal Siliceo, hijo de labradores. En los títulos se le menciona como «Damián Salustio de Poyo, natural de Murcia».

Los datos de los años siguientes confirman su estancia en Sevilla. En 1618, muerto ya su pariente homónimo, participa en las fiestas del Corpus sevillano con el auto, hoy perdido, *Las fuerzas de Sansón*, que fue representado por el autor Antonio Granados. Concurrieron, según las bases, con obras nuevas y antes no representadas, Lope de Vega, Jiménez de Enciso y Bernardo de Cárdenas. Este último, una vez más, ganó a Poyo y, como antes a Góngora, ahora también al mismo Lope de Vega. Su auto *La peregrina del cielo* fue considerado «el mejor de los que se representaron», con lo cual llevó los cien reales de joya del premio<sup>87</sup>. Poyo recibió 6.800 maravedís y a Lope, por su *Obras son amores*, se le remitieron a Madrid seiscientos reales<sup>88</sup>.

<sup>84</sup> *Ibidem*, pp. 457-458: «Aunque originario de Murcia, coloca Cervantes a este poeta dramático en el grupo de los vates sevillanos, porque probablemente le conoció en Sevilla, donde Salustio del Poyo vivió en las postrimerías del siglo XVI, compaginando su profesión clerical con el cultivo del teatro.» Las fechas que da Herrero parecen forzadas por los datos de García Soriano.

<sup>85</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, 1615. Sobre la referencia final de *La gitanilla* (1612) a los poetas de Murcia —«que hay algunos, y muy buenos»— y, más concretamente, al «famoso licenciado Pozo», ha habido una soterada batalla erudita en la que no podía dejar de salir nuestro «licenciado Poyo» (*Novelas ejemplares*, I, ed. J. B. Avelar-Arce, Castalia, Madrid, 1982, pp. 157-158). Sin entrar en tan ardua —y árida— cuestión, y sin decidir si fue o no errata la decisiva z, remitimos a los trabajos de Justo García Soriano donde se defiende la adscripción a Poyo: «Los poetas de la ciudad», *El liberal* (Murcia), 21 y 22 de agosto de 1916; *El humanista Francisco Cascales*, pp. 246-247; edición de *Cartas Filológicas de Francisco Cascales*, III, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1941, p. 250. Luis Astrana Marín recoge sus argumentos, una vez más sin citarlo, en *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, VII, 1, Reus, Madrid, 1956, pp. 222-223.

<sup>86</sup> Vid. II. 3.1.

<sup>87</sup> José Sánchez-Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Imprenta de E. Rasco, Sevilla, 1898, pp. 191-192: «En la fiesta del Corpus de este año representó Antonio de Granados dos autos, uno de Damián Salustio de Poyo, intitulado *Las fuerzas de Sansón*, y el otro de Lope de Vega, *Obras son amores*. Juan de Morales y su esposa Jusepa Vaca representaron el auto de *La montañesa*, de Bartolomé de Enciso, y el que con el título de *La peregrina del Cielo* escribió Bernardo de Cárdenas, a quien se le dieron 100 reales de joya 'por haber sido su auto el mejor de los que se representaron'».

<sup>88</sup> José Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII (Estudios históricos)*, E. T. de A. Alonso, Madrid, 1887, p. 293: «Antonio de Granados, autor de comedias, 17.000 mrs. —10.200 a D. Berdo. de Rivera 24 en qta. de 20.400 mrs. En 3 de mayo pado. deste año para que los remitiera a Md. para pagar un auto a Lope de Vega. Y los 6.800 mrs. restantes que se libraron a Damián Salustio [sic] de Poyo por el auto que dyó yntitulado *Las fuerzas de Sansón*.» También recoge la información Jean Sentaurens (*Seville et le théâtre*, pp. 839-840), quien precisa que a Salustio del Poyo (sic) se le pagaron doscientos reales.

Por esas fechas el dramaturgo escribía una obra no dramática —y de casi nulo valor literario— destinada a ensalzar a la poderosa casa de Guzmán, uno de cuyos miembros —el Conde Duque de Olivares— sería muy pronto el gran privado del rey Felipe IV. Se trata de un largo manuscrito inédito que lleva el título de *Discurso de la casa de Guzmán, y su origen, y de otras antigüedades de estos reinos*<sup>89</sup>. El motivo real que se transparenta en el texto no es otro que el de ensalzar, de modo evidentemente interesado, a los duques de Medina Sidonia, tan enraizados en Andalucía y, más concretamente, en Sevilla<sup>90</sup>. De rebote, don Gaspar de Guzmán —el futuro privado y en Sevilla protector de ingenios— podría fijarse en el noble clérigo y dramaturgo.

En 1621 encontramos las dos últimas menciones de Damián Salustio del Poyo como autor vivo y de reconocido prestigio. Ambas menciones son elogios de muy especial significado, pues proceden de Lope de Vega. La primera se encuentra en la Epístola VIII de *La Filomena*:

De Salustio del Poyo muestra el pecho  
bronce inmortal, por basa la tragedia,  
de Ávalos gloria, del privar despecho<sup>91</sup>.

La segunda mención tiene, por muchos conceptos, un interés más evidente y merece ser transcrita por entero, pese a su longitud. Se trata, en este caso, de la dedicatoria «al licenciado Salustio del Poyo» de la tragicomedia *Los muertos vivos*, publicada en la *Parte XVII*<sup>92</sup> de las comedias de Lope:

Lo que la antigüedad llamaba *llevar vasos a Samos*, dice el adagio vulgar, *hierro a Vizcaya*. Esto es dirigir a V.m. una comedia, habiendo las muchas que ha escrito adquirido tanto nombre, particularmente *La próspera y adversa fortuna del Condestable don Ruy López de Ávalos*, que ni antes tuvieron ejemplo, ni después imitación. Del ingenio de V.m., de sus letras y virtudes habla la fama, por el aplauso común, y así sería mi alabanza añadir un arroyuelo pequeño a un mar oceano. Resulta a V.m. de su mismo grande ingenio una desdicha, que por la buena opinión que tiene en esta corte, cualquiera comedia, de cuyo poeta no están satisfechos los autores, ilustra los carteles con el nombre de V.m. Y como las más dellas, por ser de un cierto ignorante, son tan odiosas, perdiera mucho de su crédito entre los que saben, si no llegara a un tiempo mismo el agravio y el desengaño en los que le estiman. Muchos años ha que V.m. enseña a escribir; no sé cómo le va agora de los que se le oponen; es cosa de gran donaire ver los nuevos cómicos venir a decir lo dicho, y querer que les estén muy agradecidos

<sup>89</sup> Vid. II.3.2.

<sup>90</sup> Cfr. Antonio Domínguez Ortiz, *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Alianza Ed., Madrid, (1973) 1979, p. 113: «Hacia 1600 la casa más rica de España era la de Medina Sidonia, cuyos ingresos se calculaban en 160.000 ducados anuales, unos 60 millones de pesetas actuales.»

<sup>91</sup> Lope de Vega Carpio, *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, Madrid, 1621. Cito por la edición de José Manuel Blecua: *Obras poéticas*, Planeta, Barcelona, (1969) 1983, p. 828.

<sup>92</sup> «Tragicomedia famosa de Lope de Vega Carpio dirigida al licenciado Salustio del Poyo», dice el encabezamiento de esta obra.

de cosas que V.m. tiene olvidadas; por eso se dijo proverbialmente: *Acta agis, id est, nihil facit*; así lo declara Cicerón en su libro *De amistad*, y lo usurpó Terencio en los *Adelphos*. Donde V.m. no está, todas la comedias de autor incógnito son suyas; pero consuélase con que no siendo en esta corte, a muchos ingenios de bien les sucede lo mismo. Dos cosas tiene contra sí este ejercicio: la primera está dicha, la segunda los traslados, porque no hay cortesana que haya corrido a Italia, las Indias, y la casa de Meca, que vuelva tan desfigurada como una pobre comedia, que ha corrido por aldeas, criados y hombres que viven de hurtarlas, y de añadirlas. En esta parte he desconfiado de muchos papeles míos, a quien yo llamo *pródigos*, porque ni puedo vestirlos, ni negarlos. Uno dellos es esta comedia de *Los muertos vivos*, que nunca más bien le vino este nombre; y así suplico a V.m. que muerta ya para mí, viva en su servicio, y a la sombra de su nombre, por lo que me debe de amor y reconocimiento en la amistad de tantos años. Dios guarde a V. m. Su capellán y amigo. *Lope de Vega Carpio*<sup>93</sup>.

Lope vuelve a destacar la biografía de Ruy López como la obra más lograda de Poyo. La opinión de que éste goza, su ingenio, letras y virtudes, glosadas por el texto, confirman la imagen que nos daban referencias anteriores. Ésta es la primera impresión que produce la cariñosa y vívida dedicatoria de Lope de Vega, amparado en una «amistad de tantos años». Pero entre líneas se advierte que habla de un poeta cuyo momento ha pasado, un viejo maestro a quien los nuevos cómicos arrebatan sus historias bajo nuevos títulos o a quien cargan otros con la responsabilidad de sus engendros. «Es cosa de gran donaire ver los nuevos cómicos venir a decir lo dicho.» Y ¿quién es «un cierto ignorante» que se lleva la palma en esa rapiña? Es arriesgado aventurar nombres y, en general, Lope habla de sí mismo también cuando señala que la buena opinión trae consigo tales agravios. Sin embargo, ya no sabe cómo le va con quienes se le oponían.

¿Era por entonces Salucio del Poyo un «muerto vivo»? El eco de sus detractores no llega ya a los oídos de Lope de Vega y tampoco ha llegado hasta nosotros. Siete años más tarde, en el *Laurel del Apolo* (1629), Lope de Vega no se acuerda ya de su amigo. Tampoco Polo de Medina tiene palabras para su paisano en su *Academias del jardín* (1630), aunque cita a otros ingenios locales de mucho menos prestigio<sup>94</sup>.

Pero antes de estas dos últimas fechas, en 1623, el nombre de Poyo aparece en el repertorio de un autor americano, Antonio de Morales. La obra era *La galeota del duque de Medina y El Inquisidor General Gobernador de España, fray*

<sup>93</sup> *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas*, VII, Real Academia Española, Madrid, 1930, p. 639.

<sup>94</sup> Lope de Vega cita a más de trescientos poetas en su *Laurel de Apolo*. Muchos menos, pero más cercanos, son los que aparecen en la obra de Salvador Jacinto Polo de Medina. Cfr. *Obras completas de Salvador Jacinto Polo de Medina*. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1948, pp. 1-159.

*Francisco Ximénez*, una nueva biología<sup>95</sup>. El tema, una vez más, tomado de la historia nacional, sugiere continuidad en su labor dramática.

#### d. Período de 1623 en adelante.

Desde 1623, el silencio en torno a Poyo es total. Cuando se le vuelve a mencionar, en 1636, el poeta estaba ya muerto. En las *Essequie poetiche* de Fabio Franchi, dedicadas a la muerte de Lope de Vega, el minúsculo «pretino» aparece nada menos que en compañía de Lope de Rueda, Torres Naharro, Montemayor, Tárrega, Aguilar, Grajales, Claramonte y otros poetas que son, «nel nostro idioma, li più antichi professori delle comedie, auto, pastorali, colloquio, egloga, dialogo & intermedii»<sup>96</sup>. Son los poetas que habitan ya en el Parnaso, a contramano de los nuevos gustos que corren en este mundo<sup>97</sup>. Poyo, desde el más allá, pedirá por boca de Lope de Rueda que algún poeta joven pode sus «frasi vecchie» y su «moralità matusalemme»<sup>98</sup>.

Cuando se edita *La Baltasara* en 1652 —aunque la obra es muy anterior<sup>99</sup>—, probablemente muy pocos recordasen ya al licenciado Poyo que aparece entre los versos de Luis Vélez de Guevara:

Rodrigo	Veamos el cartel, pues. Aquí representa Heredia, hoy martes, la gran comedia del Saladino, a las tres.
Álvaro	Ésta es la prometida.
Rodrigo	¿De quién es?
Álvaro	Del licenciado Poyo, un ingenio estremado que, con su pluma lucida,

<sup>95</sup> G. Lohmann Villena, *op. cit.*, p. 173: «Mediante una carta de obligación suscrita el 5 de abril por Antonio de Morales [autor] al librero Pedro Ramírez de Valdés, venimos en conocimiento de que en el repertorio de su compañía figuraban las siguientes piezas dramáticas, con sendos entremeses y que iban a ser estrenadas en el curso de la temporada: *No hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague*, de Juan Francisco de Vallejo (hoy desconocida); *La galeota del Duque de Medina y El Inquisidor General Gobernador de España fray Francisco Ximénez*, en dos partes, del notable dramaturgo Damián Salucio del Poyo (hoy desconocidas).»

<sup>96</sup> F. Franchi (seud.), *op. cit.*, p. 69.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 68: «Lo sono Lope di Rueda, e questi, che mi circondano, sono Torres Navarro, Castigliejo, Montemayor, Silvestre, Garzisanchez, Michel di Placencia, Rodrigo Cota, Montaluo, Michel Sançhes, Tarraga, Aguilar, Poio, Ochoa, Ramon, Belarde, Graxales & Claramonte...» De los más recientes, cuya fecha de fallecimiento se conoce, Claramonte había muerto en 1626, Remón en 1632, Aguilar en 1623, Tárrega en 1602. El resto, por razones generacionales, habrían desaparecido en la primera década del siglo.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>99</sup> Baste sólo recordar que Luis Vélez de Guevara muere en 1644. Además, en el fragmento que veremos, Lope de Vega aparece como vivo, aunque esto puede ser una simple convención dramática.



ingenioso, ofrece al mundo  
cómica latina y griega;  
perdone Lope de Vega,  
que es quien no tiene segundo <sup>100</sup>.

Solamente encontramos otra referencia a Poyo en los que resta de siglo. Ya a finales, el erudito Nicolás Antonio lo recuerda, pero no como dramaturgo, sino como autor del *Discurso de la casa de Guzmán*: «Damianus Salustius del Poyo, laudabatur dum viveret propter dramata quaedam in theatris recitata...» <sup>101</sup>. Sólo cita su estudio genealógico y, así, ese recuerdo a su fama como dramaturgo, mientras vivió, adquiere un matiz involuntariamente irónico.

Pero para entonces ya había comenzado su largo olvido.

### II.3. Reseña Bibliográfica

Como se ha visto en el apartado anterior, la obra conservada de Damián Salucio del Poyo no es mucha y, además, no parece haber sido corregida o cuidada por él. En total, son cinco dramas impresos, dos dramas y una relación genealógica manuscritos y, por último, tres poemas sueltos, editados en un volumen colectivo. Los dramas fueron editados en tomos de *Varios autores* o *Partes extravagantes*. Aparte la referencia de Lope de Vega a «las muchas que ha escrito», solamente tenemos constancia de seis o siete obras dramáticas más, de las que conservamos solamente los títulos <sup>102</sup>. Por tanto, la parte perdida es, al menos, tan numerosa como la conservada, lo cual no quiere decir que no tengamos lo más sobresaliente de su producción. No parece casual que los dramas de Ávalos hayan merecido los mayores elogios y sean ellos, precisamente, los primeros en editarse y los únicos de que se conserva —en un caso— manuscrito. Con respecto a la parte perdida, sus títulos sugieren que Salucio del Poyo continuó en su línea histórico-legendaria a lo largo de su carrera, con incursiones en el drama religioso o bíblico.

<sup>100</sup> «La Baltasara», en *Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España*, Madrid, 1652, f. 1 v. El primer acto (ff. 1 r.-7 r.) es de Luis Vélez de Guevara. El segundo de Antonio Coello, y el tercero de Francisco de Rojas Zorrilla. Vid. A.5.

<sup>101</sup> Nicolao Antonio Hispalensi, *Biblioteca Hispana Nova*, Roma, 1696. Cito por la edición de Madrid, 1783, p. 263.

<sup>102</sup> Por supuesto, el resto de las palabras de Lope de Vega sobre la fortuna de las obras en manos de copistas e impresores, también son aplicables en este caso.

#### II.3.1 Ediciones del siglo XVII.

*La próspera y La adversa fortuna de Ruy López de Ávalos*, drama en dos partes, y *La privanza y caída de don Álvaro de Luna*, se editaron por vez primera en:

*Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros auctores, con sus loas y entremeses las cuales Comedias van en la oja precedente*. Dedicadas a Don Luys Ferrer y Cardona, del Abito de Sanctiago, Coadjutor en el oficio de Portantvezes de General Gouernador desta Ciudad, y Reyno, y señor de la Baronia de Soot. Con licencia del Ordinario. En Barcelona, en casa de Sebastian de Cormellas, al Call. Año de 1612. Vendese en Çaragoça en casa de Iayme Gotar, Mercader de Libros <sup>103</sup>.

El *imprimatur* va firmado por Casanova. La aprobación es de Gaspar Escolano, «Retor de la Parrochial de San Esteuan, y Choronista de su Magestad en la ciudad y Reyno de Valencia», con fecha de veintinueve de agosto de 1611.

La dedicatoria al caballero valenciano don Luis Ferrer y Cardona y esta última mención a Velencia, hace pensar a varios autores en la posibilidad, lógica, de que hubiese una edición valenciana anterior, de 1611 ó 1612 <sup>104</sup>. Salvá sugiere, además, que pudo ser sevillana <sup>105</sup>.

Esta *Tercera*, como la *Quinta* que veremos a continuación, aparece a la sombra protectora del nombre de Lope de Vega, aunque en realidad es —o parece ser— de las series de *Comedias de diferentes autores* <sup>106</sup>. Los otros poetas incluidos en el tomo son Lope de Vega, Luis Vélez de Guevara, Grajales, Mejía de la Cerda y Mira de Amescua <sup>107</sup>.

*La próspera fortuna de Ruy López* ocupa los folios 233 r. a 266 r. Debe tenerse en cuenta que la numeración es a mano. El encabezamiento es el siguiente:

COMEDIA / FAMOSA DE / LA PROSPERA / FORTVNA DEL  
FAMOSO RVY / Lopez de Aualos el bueno. / COMPVESTA POR  
DAMIAN SALVSTRIO / de Poyo, vezino de la Ciudad de Seuilla.

<sup>103</sup> Ejemplar en BNM: R-14.096. En este ejemplar faltan los folios 277 y 280.

<sup>104</sup> Cayetano Alberto de la Barrera, *Catálogo... del teatro antiguo español*, Madrid, 1860, p. 425; Pedro y Vicente Salvá, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, I, Valencia, 1872, p. 538; A. Castro y H. Rennert, *op. cit.*, pp. 199-200 y 200, n. 107; Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, XXV, Barcelona, (1948 ss.) 1973, p. 434.

<sup>105</sup> Salvá, *op. cit.*, I, p. 538.

<sup>106</sup> Cfr. Hugo A. Rennert, «Bibliography of the Dramatic Works of Lope de Vega Carpio, based upon the Catalogue of John Rutter Chorley», *Revue Hispanique*, XXXIII, 1915, p. 14, n. 1.

<sup>107</sup> Más concretamente: *Los hijos de la Barbuda* (Luis Vélez de Guevara), *La adversa fortuna del caballero del Espíritu Santo* (Grajales), *El espejo del mundo* (Luis Vélez de Guevara), *La noche toledana* (Lope de Vega), *La tragedia de doña Inés de Castro* (Mejía de la Cerda), *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*, *La próspera fortuna del caballero del Espíritu Santo* (Grajales), *El esclavo del demonio* (Mira de Amescua) y *Vida y muerte del santo negro llamado San Benedito de Palermo*. Contiene, además, cinco loas y tres entremeses. Las dos obras sin nombre van atribuidas a Lope de Vega.

Tiene 3691 versos. El primero y el último son estos:

*Çayd.* Por quiē me oluida Celinda  
temo en aduersa, se tuerça.

*La adversa* ocupa los folios 267 r. a 298 r., con el encabezamiento:

SEGUNDA PARTE DE LA / COMEDIA / FAMOSA DE / LA ADVERSA  
FORTVNA DEL MVY / noble Cauallero Ruy Lopez / de Aualos el / Bue-  
no. / COMPVESTA POR DAMIAN SALVSTRIO / de Poyo, natural de la Ciu-  
dad / de Murcia.

Tiene 3582 versos:

*garc* Don Gonçalo mi señor,  
de Ruy lopez Condestable.

*La privanza y caída de don Álvaro de Luna* va del folio 150 r. al 181 r. En este caso tenemos:

COMEDIA / FAMOSA DE / LA PRIVANÇA / y cayda de Don Aluaro /  
de Luna. / COMPVUESTA POR DAMIAN SALVSTRIO / de Poyo, vezino  
dela Ciudad de Seuilla.

Tiene 3273 versos:

*Viber.* Yo los è de acompañar  
del segundo Rey don Iuan.

Tras esta primera edición, la *Tercera parte* tuvo otras dos:

*Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega, y otros autores, con sus  
loas, y entremeses, las quales Comedias van en la segunda oja...* En Madrid, En  
casa de Miguel Serrano de Vargas, Año, 1613...<sup>108</sup>

Y una posterior, de 1614, en Barcelona, por Sebastián de Cormellas.

*El premio de las letras por el rey Felipe II* se editó por vez primera en:

*Flor de las comedias de España, de diferentes Autores. Quinta parte. Reco-  
piladas por Francisco de Auila, vezino de Madrid*, Dirigidas al doctor Francisco  
Martinez Polo, Catedrático de Prima de Medicina, en la Uniuersidad de Valla-  
dolid. Año 1615. Con priuilegio. En Alcalá, por la viuda de Luys Martinez Gran-  
de. A costa de Antonio Sanchez mercader de libros<sup>109</sup>.

<sup>108</sup> Existen bastantes ejemplares de esta edición: British Museum, BNM, Viena, Universidad de Madrid... Cfr. H. A. Rennert. «Bibliography», p. 14. El ejemplar de BNM (R-13.854) procede de la biblioteca de Durán. Está sin foliar.

<sup>109</sup> Hay un ejemplar en el British Museum: 11726-g. 27. Otro en la Biblioteca Municipal de Toledo: 1-1946. La portada y páginas preliminares de este último están bastante deteriorados, aunque permiten la lectura. Cfr. A. Palau, *op. cit.*, XXV, p. 435.

Lleva licencia del maestro Espinel, firmada en Madrid, a quince de octubre de 1614. Las aprobaciones son del doctor Cetina y de Lucas Muñoz de Castaneda, en Madrid, a tres de octubre y a nueve de mayo de 1615, respectivamente. La fe de erratas la firma el licenciado Murcia de la Llana, en Madrid, a tres de mayo de 1615.

Salvá y Barrera afirman la existencia de una edición madrileña del mismo año 1615<sup>110</sup>, que para Rennert y Castro —como antes para Pérez Pastor— es dudosa<sup>111</sup>. Palau aclara el enredo: la confusión se debe a que el editor es de Madrid y el impresor de Alcalá<sup>112</sup>.

La *princeps* de Alcalá, como señalan Palau y Rennert y Castro, pagina cada drama separadamente<sup>113</sup>. En el ejemplar que hemos manejado en la Biblioteca Pública de Toledo se observa que es, en realidad, una compilación pensada para su división en *suestras*. Cada obra constituye un cuerpo separado y la inclusión, al comienzo de cada una, de una loa y un entremés o baile, apoya esa idea. Pero esto se confirma por la existencia de una *suelta* del *Premio de las letras*, en la Biblioteca Nacional de París, que no es sino la parte correspondiente de este tomo<sup>114</sup>.

Los otros poetas que aparecen en el volumen son Lope de Vega, Mira de Amescua, Hurtado de Velarde, Aguilar, Vélez de Guevara, Grajales, Miguel Sánchez, Valdivielso y Tárrega<sup>115</sup>.

*El premio de las letras* va numerado, según lo anterior, del folio 1 r. al 24v. El encabezamiento es el siguiente:

COMEDIA FAMOSA / DEL PREMIO DE LAS / LETRAS, POR EL REY  
DON FE / lipe el Segundo, compuesta por Damian Sa / lustio de Poyo natural  
de / Murcia.

Tiene 2539 versos:

*Sili.* Propio es del hombre el saber,  
que no tiene segundo sin segundo.

Tras el encabezamiento y la lista de personajes, se incluye una *Loa famosa en alabanza de los dedos*<sup>116</sup> y un *Bayle pastoril* (ff. 1 r.-3 r.).

Hay una segunda edición de la *Flor de las comedias*:

<sup>110</sup> Salvá, *op. cit.*, I, p. 539; C.A. La Barrera, *op. cit.*, p. 425.

<sup>111</sup> H. Rennert y A. Castro, *op. cit.* p. 434; Cristóbal Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña (1556-1625)*, II, Madrid, 1907, n.º 1377.

<sup>112</sup> A. Palu, *op. cit.*, XXV, p. 435.

<sup>113</sup> *Ibidem*; Rennert y Castro, *op. cit.*, p. 217, n. 48.

<sup>114</sup> La *suelta* de París, sin lugar ni fecha, tiene la signatura: 4º Yg. Pièce 23. Disponemos de una fotocopia de la misma, que hemos podido confrontar con el tomo de la Biblioteca de Toledo.

<sup>115</sup> Concretamente: *El ejemplo de casadas y Prueba de la paciencia* (Lope de Vega), *Las desgracias del rey don Alfonso el Casto* (Mira de Amescua), *La tragedia de los siete infantes de Lara* (Hurtado de Velarde), *El bastardo de Ceuta* (Grajales), *La venganza* (Aguilar), *la hermosura de Raquel* (I y II) (Luis Vélez de Guevara), *La guarda cuidadosa* (Miguel Sánchez), *El loco cuerdo* (Valdivielso), *La rueda de la fortuna* (Mira de Amescua) y *La enemiga favorable* (Tárrega).

<sup>116</sup> No existe ninguna razón que permita atribuírsela a Poyo. Cfr. Francisco Rico, «Para el itinerario de un género menor: algunas loas de la *Quinta parte* de comedias», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 611-621.

*Flor de las Comedias de España, de diferentes Autores, Quinta parte...* Año de 1616. Con licencia en Barcelona, en casa de Sebastian de Cormellas, Al Call <sup>117</sup>.

Una edición posterior, en Barcelona, en 1617, parece dudosa <sup>118</sup>.

*La vida y muerte de Judas* tiene una azarosa vida impresa. El tomo misceláneo en que se encuentra carece de portada y de páginas preliminares, por lo que se han dado opiniones divergentes sobre su fecha. Adolf Schaeffer, su descubridor, orgullosamente lo describía así:

El libro en cuestión, un precioso hallazgo mío, del que he tomado las piezas impresas en esta colección, es un tomo antiguo de comedias en 4º, falto de portada y preliminares; contiene doce comedias en 309 fojas, enumeradas de 1 a 309. Quizás el ejemplar que tengo entre manos, es uno de los 25 primeros tomos de la colección de *Comedias de diferentes Autores*, sobre cuya existencia aún hasta hoy se quiebran la cabeza los bibliógrafos <sup>119</sup>.

Schaeffer supone que el *Tomo antiguo*, como se lo conoce, debió imprimirse entre 1612 y 1616. Sus razones se basan en que es ésa la época de mayor popularidad de los poetas incluidos y en supuestas características tipográficas y de composición <sup>120</sup>. Courtney Bruerton, con razones más sólidas y, sobre todo, por el análisis de la versificación, da la fecha de 1626 como año a partir del cual pudo editarse <sup>121</sup>.

Aunque Werner Herzog, editor de una de las obras incluidas en el *Tomo*, lo localiza en la Universidad de Freiburg (RFA), nosotros no lo hemos podido encontrar allí <sup>122</sup>. A nuestra consulta, la biblioteca de esa universidad nos contestó que lo que tiene es la edición correspondiente hecha por A. Schaeffer.

Según esta edición, la obra tiene 3091 versos:

Judas	¿Qué dices?
Malco	No te oso hablar,
	perdón de las faltas pido.

El *Tomo antiguo* recoge dramas de Jiménez de Enciso, Vélez de Guevara, Villegas y otros atribuidos a Lope de Vega y Guillén de Castro <sup>123</sup>.

<sup>117</sup> Existen dos ejemplares en BNM: R-13.856 y R-14.098.

<sup>118</sup> Cfr. H. A. Rennert, «Bibliography», p. 16; Rennert y Castro, *op. cit.*, p. 435.

<sup>119</sup> Adolf Schaeffer, *Ocho comedias desconocidas*, I, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1887, p. VII.

<sup>120</sup> *Ibidem*, pp. IX-X.

<sup>121</sup> C. Bruerton, *op. cit.*, pp. 363-364 y *passim*.

<sup>122</sup> Werner Herzog (ed.), Luis Vélez de Guevara, *Comedia famosa del rey don Sebastián*, Anexos del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1972, p. 6: «El tomo, que los críticos vinieron a llamar 'tomo antiguo', es una impresión del primer tercio del siglo XVII. Ingresó después de la muerte de Schaeffer en la Biblioteca de la Universidad de Friburgo de Brisgovia en Alemania, donde se encuentra hoy día bajo la sigla E-1032-g. Por esto llamaré texto F la versión del tomo antiguo, de la cual poseo fotocopias.»

<sup>123</sup> Concretamente: *El gran duque de Florencia* (Jiménez de Enciso), *La obligación a las mujeres* (Luis Vélez de Guevara), *El tao de San Antón* (atrib. a Guillén de Castro), *El capitán prodigioso* y

\* *vid. ahora, Luis Vélez de G. y su época*, pp. 299 ss.

Los tres poemas sueltos que conservamos de Salucio del Poyo aparecieron en la siguiente edición:

*Relacion de la fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso S. Ignacio fundador de la Compañía de Jesus*. A Don Sancho Davila i Toledo Obispo de Iáen del Consejo de su Magestad &. El Licdo. Francisco de luque Fajardo de la Congregacion de Clerigos de Sevilla. Con licencia en Sevilla por Luis Estupiñan. Año 1610 <sup>124</sup>.

La aprobación es del padre Pedro Suárez, a veintisiete de febrero de 1610. Lleva licencia de don Francisco de Velasco de la Cueva, a ocho de marzo del mismo año, en Sevilla. Es un volumen en 4º, con veintiséis hojas foliadas <sup>125</sup>.

El soneto de Poyo *Vivas llamas de amor divino...* está en f. 53 v. La glosa *Ignacio, amays de manera...*, en f. 63 r. Los tercetos *Viose el Frances pacifico...*, en ff. 103 r.- 104 r.

### II.3.2. Manuscritos.

De *La próspera fortuna de Ruy López* se conserva en la BNM un manuscrito (16.567), procedente de la biblioteca de Osuna <sup>126</sup>. Son cuarenta y tres hojas, en cuarto, con letra del siglo XVII. En la portadilla se lee:

La Próspera / Fortuna de Lope / Comedia

«De Lope» ha sido añadido por mano diferente. En una hoja anterior, otra mano, posiblemente del anterior propietario, ha escrito:

La próspera fortuna / Comedia en 3 jornadas / (En la cubierta dice: De Lope)

Y en la tercera hoja, con letra de comienzos del XVII, se lee:

4 / Prospera de Ruy Lopez / original

«Original» lleva alrededor una rúbrica. El mismo esquema aquí indicado se repite, en hoja aparte, antes de cada acto.

Tiene 3635 versos, esto es, cincuenta y cinco menos que en la edición de la *Tercera parte*:

*príncipe de Transilvania* (Luis Vélez de Guevara), *El caballero de Olmedo* (atrib. a Lope de Vega; no es la suya), *El renegado arrepentido* (atrib. a Guillén de Castro), *La victoria del Albis por Carlos V* (Villegas), *La devoción de la misa* (Luis Vélez de Guevara), *El rey don Sebastián* (Luis Vélez de Guevara), *El Hércules de Ocaña* (Luis Vélez de Guevara) y *La mayor hazaña de Carlos V* (Jiménez de Enciso).

<sup>124</sup> Existe un ejemplar en BNM: 3-25.151.

<sup>125</sup> Cfr. Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1903, pp. 151-152. Descripción en ese primer tomo.

<sup>126</sup> Cfr. Antonio Paz y Melia, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, I, Biblioteca Nacional, Madrid, (1914) 1934, p. 455.



Zay. Porque me olvida Celinda  
plegue a dios que no se tuerça

En ningún caso se señala que la comedia fuese escrita por Salucio del Poyo y, por las deficiencias que ofrece con respecto a la edición, hay que descartar que sea autógrafo. Tampoco es traslado defectuoso de la edición, pues la corrige en varios pasajes y añade versos perdidos en aquella. La letra es clara y ordenada en los dos primeros actos, pero cambia en el tercero, que sigue unas normas caligráficas distintas y probablemente anteriores.

La adscripción a Lope de Vega aparece en el *Índice* de Arteaga<sup>127</sup>, pero se corrige. Medel del Castillo también la da como de Lope<sup>128</sup>, así como García de la Huerta<sup>129</sup>. Fajardo remite a la *Parte tercera*<sup>130</sup>.

Es más que probable que se conserve aún un manuscrito de la segunda parte. En una nota de Agustín Durán a una loa de Lope de Vega para la biología, conservada en un manuscrito de la BNM<sup>131</sup>, con letra del mismo Durán, se lee:

Esta loa se halla en el folio 78 de un codice antiguo que en 151 ojas contiene las dos comedias de las Fortunas de Ruy Lope de Avalos natural de Ubeda con los mismos titulos que se hallan impresas en la Parte ó Tomo 3.º de la Coleccion de Comedias de Lope de Vega donde consta que su Autor fue Damian Salustrio Poyo, vecino de la Ciudad de Sevilla. La dicha Loa no la he visto aun impresa<sup>132</sup>.

Del texto se deduce que el manuscrito de ambos dramas tampoco daba su paternidad a Salucio del Poyo y, probablemente, se trata de un ejemplar distinto al que estudiamos.

*El rey perseguido y Corona pretendida* se conserva en un único manuscrito, hoy en la BNM (14.960), procedente de la biblioteca de Durán<sup>133</sup>. Es un volumen en cuarto, con treinta y ocho hojas útiles y letra del siglo XVII<sup>134</sup>.

El manuscrito carece de preliminares. En el encabezamiento se lee:

+  
y corona pretendida  
el rrey perseguido comedia famosa jornada I.ª

<sup>127</sup> Joaquín Arteaga, *Yndice Alfabético de Comedias, Tragedias y demas piezas del Teatro Español*. BNM: ms. 14.698. Arteaga remite a la *Parte tercera*.

<sup>128</sup> Francisco Medel del Castillo, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito*, Madrid, 1725, Cito por la edición de John M. Hill, en *Revue Hispanique*, LXXV, 1929, p. 148. Curiosamente, *La próspera* se la atribuye, correctamente, a «Damián Salustrio y Poyo», mientras que *La adversa* se la pasa a Lope de Vega. *La privanza y caída de don Álvaro de Luna* se la atribuye también a Lope (*Ibidem*, pp. 230 y 148).

<sup>129</sup> Vicente García de la Huerta, *Theatro Hespañol*, Madrid, 1785, p. 14. En p. 150 da la *Próspera* una vez como de Lope y otra como de Poyo. En p. 145 atribuye *El premio de las letras* a Lope de Vega.

<sup>130</sup> Juan Isidro Fajardo, *Títulos de todas las comedias...*, Madrid, 1716, ff. 42 v. y 43 r. (BNM: ms. 14.706).

<sup>131</sup> BNM: ms. 17.450<sup>19</sup>. Es una sola hoja, escrita por Durán. Cfr. A. Paz y Melia, *op. cit.*, I, p. 301.

<sup>132</sup> *Op. cit.* r. y v.

<sup>133</sup> Cfr. C. A. La Barrera, *op. cit.*, p. 306.

<sup>134</sup> Cfr. A. Paz y Melia, *op. cit.*, I, p. 480.

Aunque su conservación es, en líneas generales, buena, en los folios 27 y 28 hay una interpolación posterior que pone sobre la pista de más alteraciones. En concreto, tal como Klaus Toll señala<sup>135</sup>, los folios indicados rompen la sucesión normal de la obra, pues no parecen corresponder a ese lugar. No creemos que sean debidos a otra mano, como indica Toll<sup>136</sup>, sino que el copista añadió posteriormente, y con letra más descuidada, un fragmento que había quedado fuera. Para ello tachó los versos finales del folio 26 v. y los volvió a copiar al final de la interpolación, en el folio 28 v., en el mismo tipo de letra descuidada. El folio 29 r. continúa la normal progresión del drama, interrumpida en el folio 26 v. Toll, sin embargo, no advierte que el último folio, el 38, parece del mismo momento o mano que la interpolación anterior, con letra más grande y descuidada que en la hoja inmediata, la 37. En seguida veremos la importancia de este detalle. Hay todavía más razones para dudar de la corrección del manuscrito: irregularidades en la construcción dramática, versificación atípica, descompensación en el número de versos de cada acto, son los rasgos más significativos<sup>137</sup>.

En la vuelta del último folio, el 38, se lee la rúbrica siguiente:

Finis Laus deo / del liçen<sup>do</sup> poyo de Salamanca.

La falta de datos sobre la vida de Poyo invita a pensar en posibles estudios en Salamanca, donde la obra podría haber sido escrita. Son demasiadas hipótesis. Klaus Toll, que sigue los datos de García Soriano y sus conclusiones, ni afirma ni niega la posibilidad, aunque se remite a la tesis de Schaeffer. Éste opina que la expresión «de Salamanca» pudo muy bien deberse a una mala lectura de la abreviatura de «Sevilla»<sup>138</sup>. La opinión no es muy descabellada si recogemos ahora el dato, antes indicado, del tipo de letra de este último folio, similar al de la interpolación. El descuido de sus rasgos y el apresuramiento que revelan lo hacen muy posible. García Soriano expresa sus dudas sobre la atribución a Poyo: «Este aditamento de *Salamanca* induce a pensar si se trata de autor distinto del nuestro»<sup>139</sup>.

El manuscrito tiene solamente 2769 versos:

d alfon estudiantes de palencia  
La dulce ystoria se acaba

El *Discurso de la casa de Guzmán* se conserva en tres manuscritos<sup>140</sup>, hoy en la BNM (599, 2.012 y 3.300).

<sup>135</sup> Klaus Toll (ed.), Damián Salucio del Poyo, *El Rey Perseguido y Corona pretendida* (Comedia), Leipzig, 1937, pp. 40 y 51, n. 29.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>137</sup> Para un desarrollo de la cuestión, Vid. IV.2.1. y IV.2.2.

<sup>138</sup> Adolf Schaeffer, *Geschichte des spanischen Nationaldramas*, I, Brockhaus, Leipzig, 1890, p. 280.

<sup>139</sup> J. García Soriano, «Damián Salucio del Poyo», pp. 272, n. 4.

<sup>140</sup> *Ibidem*, pp. 274-275, donde se da una detallada descripción de los mismos.



El llamado por García Soriano «códice de Villaumbrosa» (2012), por encontrarse en la biblioteca de los condes de Villaumbrosa cuando lo describió Nicolás Antonio<sup>141</sup>, indica en la portada lo siguiente:

*Discurso de la Casa de Guzmán y su origen / y de otras antigüedades de estos Reynos / por Damián Salucio del Poyo en satis / facción de vn Capitulo de carta es / crito por el Ldo. Franco. Pérez Ferrer / censurando a Salucio vna comedia / que había escrito. —Toca en el origen / de las Casas de Toral y de Medina / Sidonia. / -Parece se escribió este discurso por el / año de 1612 o los quatro siguientes<sup>142</sup>.*

Es un volumen en cuarto, encuadernado en pergamino, con ciento sesenta y una hojas útiles. Este manuscrito, como los siguientes, tiene letra del siglo XVII y no es autógrafo, sino traslado del original perdido.

El ms. 599 es una copia como la anterior, pero «quizás sacada algún tiempo antes que la precedente», según Justo García Soriano. Es un volumen en cuarto, con ciento treinta y siete folios.

En la portada, con «letra del siglo XVIII»<sup>143</sup>, se lee:

*Damian Salucio / del Poyo. / Genealogía y origen de los Guzmanes.*

Y en el primer folio, ya con letra del siglo XVII, el encabezamiento dice:

Este Capitulo es de Vna Carta del Licenciado franco. Perez ferrer

Otra mano ha escrito, bajo lo anterior, el nombre de «D. fernando moscosso», con rúbrica. Probablemente sea uno de los antiguos propietarios del manuscrito.

El ms. 3.300 es un tomo en folio, con 71 folios útiles, que titula en la portada:

*Apología contra Damián Salucio por / el Licendo. Franco. Pérez Ferrer / Habla también de algunas Casas / de España, especialmente de la de Medina Sydonia y nobleza de los Godos.*

En el folio primero se lee, «de letra del siglo XVIII»<sup>144</sup>:

fol. 45. consta que / este papel fue escrito / el año de 1619.

### II.3.3. Ediciones modernas.

*La próspera y La adversa fortuna de Ruy López* fueron editadas por Ramón de Mesonero Romanos, en *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, I, BAE XLIII, Madrid, 1857. Los dramas están en pp. 437-463 y 465-489, respectivamente.

<sup>141</sup> Nicolás Antonio, *op. cit.*, p. 263.

<sup>142</sup> En este caso, y en el del ms. 3.300, sigo la descripción indicada de J. García Soriano.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 275.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

No hará falta decir que la edición de Mesonero, meritoria en su momento y aún hoy imprescindible, no ofrece una lectura fiable. El editor sigue, desde los mismos títulos, la impresión de la *Tercera parte*, con correcciones y añadidos propios que no aparecen indicados.

*La vida y muerte de Judas* fue editada, también en el siglo XIX, por su descubridor, Adolf Schaeffer. La referencia de esta edición es la siguiente:

*Ocho comedias desconocidas de don Guillem de Castro, del Licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara, etc., tomadas de un libro antiguo de comedias nuevamente hallado, y dadas á luz por Adolf Schaeffer, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1887. 2 vols.*

La obra de Poyo es la primera de las editadas, en el primer volumen, de p. 1 a p. 82. Lleva el siguiente encabezamiento, que debe respetar, en buena lógica, el original del *Tomo antiguo*:

LA VIDA Y MUERTE DE JUDAS. / COMEDIA FAMOSA / DEL LICENCIADO DAMIAN SALUSTIO DE POYO. / *Representóla Riquelme.*

En nota, Schaeffer escribe: «Debe probablemente leerse 'del Poyo'». Lo cual parece indicar que ese *Salustio* está en la impresión antigua.

La edición es correcta, aunque lógicamente no cumpla todos los requisitos que hoy se le exigirían. El editor anota a pie de página los errores observados e indica sus correcciones. Al no ser una edición diplomática, la puntuación y la ortografía de Schaeffer resulta, en general, muy discutible, y no solamente por seguir normas decimonónicas<sup>145</sup>.

*El rey perseguido y Corona pretendida* fue editada, ya en este siglo, por Klaus Toll. La referencia es ésta:

*Damián Salucio del Poyo: El Rey Perseguido y Corona pretendida (Comedia). Mit einer biographisch-kritischen Einführung. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena, vorgelegt von Klaus Toll, aus Lobeda. Erschienen zugleich als Heft 6 der «Leipziger Romanistischen Studien». II. Literaturwissenschaftliche Reihe. Leipzig, 1937. 189 pp.*

A diferencia de los anteriores, en este caso nos encontramos con una edición muy completa. Toll, apoyado en una bibliografía casi totalmente alemana y decimonónica, aunque recoge las aportaciones de García Soriano —y lo sigue—, da una visión de conjunto de la obra de Poyo. Su edición tiene rigor científico, con muy abundantes notas, aunque aquí y allá aparezcan desagradables muestras de antisemitismo y, por momentos, la visión panorámica le haga perder profundidad. Su edición es desconocida para casi todos los repertorios bibliográficos que

<sup>145</sup> Para la cronología de las obras y una documentada aproximación a los datos externos e internos, véase el artículo citado de Courtney Bruerton, «The Date of Schaeffer's *Tomo Antiguo*».

hemos manejado, quizás con la excepción de McCready<sup>146</sup>. El hecho de estar escrita en alemán no explica satisfactoriamente ese desconocimiento.

Por último, sabemos por el profesor Díez de Revenga que la Academia Alfonso X el Sabio, de Murcia, tiene en imprenta una edición crítica de *Luna y Judas*, junto a la *Loa famosa* y el *Bayle* que preceden a *Premio*. La edición ha sido hecha por doña María del Carmen Hernández Valcárcel. Por nuestra parte, en el tomo segundo de nuestra Tesis Doctoral incluimos una edición de *Próspera y Adversa*, *Luna* y *Premio*.

#### II.3.4. *Obra perdida.*

*El relincho*. Comedia adquirida por el autor Nicolás de los Ríos el veinte de junio de 1593, en Murcia<sup>147</sup>.

*El español de más fuerzas*. Perteneció a los autores Antonio de Granados y Pedro de Valdés, según documento de dieciocho de enero de 1603, en Toledo<sup>148</sup>.

*Las fuerzas de Sansón*. Auto representado en el Corpus de Sevilla, año 1618, por Antonio de Granados. Poyo recibió 6.800 maravedíes<sup>149</sup>.

*La galeota del duque de Medina* y *El Inquisidor General Gobernador de España* fray Francisco Ximénez. Comedia en dos partes. Estaba en el repertorio del autor Antonio de Morales el cinco de abril de 1623, en Lima<sup>150</sup>.

Una comedia sobre los *Guzmanes*. Se desprende su existencia del *Discurso de la casa de Guzmán*<sup>151</sup>. ¿Será la anterior?<sup>152</sup>.

<sup>146</sup> Warren T. McCready, *Bibliografía temática de estudios sobre el teatro español antiguo*, Universidad de Toronto, Toronto, 1966.

<sup>147</sup> Vid. A.3. Y: M. Muñoz Barberán, *op. cit.*, pp. 697 y 707.

<sup>148</sup> F. de B. San Román, *op. cit.*, pp. LXXXI y 75.

<sup>149</sup> J. Sánchez-Arjona, *Noticias*, pp. 124, 191-192; *El teatro en Sevilla*, pp. 258 y 293. Recoge la misma noticia, Narciso Díaz de Escovar, *Anales del teatro español, correspondientes a los años 1581 a 1625*, Imprenta Helénica, Madrid, 1913, p. 108. Entre los fondos bibliográficos que pertenecieron a Narciso Alonso Cortés, en el Museo Zorrilla de Valladolid, se encuentra una suelta del XVII, sin fecha ni lugar, con el siguiente encabezamiento:

COMEDIA FAMOSA. / EL NAZARENO / SANSON. / DEL DOCTOR JUAN PEREZ DE MONTALVAN.

La obra, que no podemos considerar un auto, podría pasar perfectamente como de Damián Salucio del Poyo.

<sup>150</sup> G. Lohmann Villena, *op. cit.*, pp. 173-174.

<sup>151</sup> Sobre el tema de los Guzmanes existen numerosas obras dramáticas en el siglo XVII. Véase el prólogo de J. García Soriano a *Los Guzmanes de Toral*, ¿de Lope de Vega?, en la edición citada de la Real Academia Española, *Obras de Lope de Vega*, XI, p. VI, n. 2 y, en general, pp. VI-IX. Con *Los Guzmanes de Toral*, que mezclan el tema del privado con el de esta casa noble, resulta tentador pensar en Poyo. Desde luego, no es la obra citada en el *Discurso*. Ya Antonio Restori, en su edición de *Los Guzmanes de Toral* (Verlag Von Max Niemeyer, Halle, 1899, pp. II-III), rechazaba esa posibilidad: la supuesta obra de Lope no roza ninguno de los aspectos controvertidos en el *Discurso* de Poyo.

<sup>152</sup> Léase: *La galeota del duque de Medina [Sidonia]*.

¿*El Saladino*? Es la obra de Poyo supuestamente representada en el primer acto de *La Baltasara*. La referencia es más que dudosa<sup>153</sup>.

Poemas sueltos, al parecer conservados en el archivo de los marqueses de Torre-Octavio a comienzos de este siglo<sup>154</sup>.

*Proverbios y refranes castellanos*. Hacemos nuestras las palabras de Barceló Jiménez:

No tenemos más datos, sino éste que nos da el *Diccionario Hispano-Americano*, para considerar como suyas estas obras<sup>155</sup>.

<sup>153</sup> Vid. A.5. El estilo gongorino y el tono fuertemente lírico de los supuestos fragmentos están en las antípodas de lo que conocemos de Poyo. Cfr. K. Toll, *op. cit.*, p. 8: «Das sicher nicht Poyo gehört».

<sup>154</sup> P. Tejera, *op. cit.*, I, p. 642.

<sup>155</sup> J. Barceló Jiménez, *op. cit.*, p. 187.

COMEDIA  
FAMOSA DE  
LA PROSPERA

FORTVNA DEL FAMOSO RUY  
Lopez de Aualos el bueno.

\* (?) (?) \*

\* COMPUESTA POR DAMIAN SALVSTRIO  
de Pejo, vezino de la Ciudad de Senilla.  
(\*) (\*) (\*)

Hablan en ella las personas siguientes.

Ruy Lopez de Aualos,  
Zayde Moro,  
Zelinda mora,  
El rey Almanzor  
Tarfe moro,  
Vn cautiuo,  
Ali moro,  
El rey de Portugal,  
Chacon moço de mulas,  
El Duque de Arjona,

El almirante de Castilla,  
Don Gonçalo,  
La Infanta de Inglaterra  
Vn soldado Ingles,  
El Marques de Villena,  
Vn ventero,  
Pedro moço del ventero,  
Don Mayr medico del Rey,  
Duque de Aleuastro,  
Herrera,

Sale Ruy Lopez de Aualos de cautiuo, y Zayde Moro con el, y asse  
nase Zelinda en lo alto del tablado.

Zayd. Por quié me oluida Celinda  
Rodrigo dime por quien.  
Celinda. ¿a mi vn esclauo me rinda  
a vn christiano quiero bien.  
hazaña en verdad es linda.

R. L. Celinda no te desfama  
q' aunq' muger es prudente,  
no ofendas su buena fama  
que se engana facilmente  
el coraçon de quien ama.

Ha Celos



\* SEGUNDA PARTE DE LA \*  
COMEDIA  
FAMOSA DE

LA ADVERSA FORTVNA DEL MVY

noble Cauallero Ruy Lopez

de Aualos el

Bueno.

(?)

COMPUESTA POR DAMIAN SALVSTRIO

\* de Pejo, natural de la Ciudad \*

(?) de Murcia. (?)

(\*) (\*) (\*)

Hablan en ella las personas siguientes.

El Rey don Iuan,  
Ruy Lopez,  
Don Gonçalo,  
Garcia su escudero,  
Don Pedro,  
Don Diego,  
Herrera,  
Molina,  
Gil Parral.  
Mariperez su muger,  
Tarfe Moro,  
Vn Escriuano,  
Don Sancho Arçobispo,  
Don Lope Nanarrete,  
Almirante,  
Dos soldados,

Faxardo,  
Liçon,  
Doña Eluira, muger de Ruy  
Lopez,  
Iuan Hurtado de Mendoza  
ca.  
Marcelo,  
Alcalde de Corte,  
Dos pobres,  
Duque de Cardona,  
Duque de Villahermosa  
Conde de Belchite,  
Rey don Alonso,  
Infanta de Italia,  
Vn Villano,  
Vn page,

Mm ACTO

COMEDIA  
FAMOSA DE  
LA PRIVANCA  
y cayda de Don Alvaro  
de Luna.

\*COMPUESTA POR DAMIAN SALVSTRIO  
de Poyo, vecino de la Ciudad de Sevilla.

(\*) (\*) (\*)

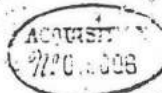
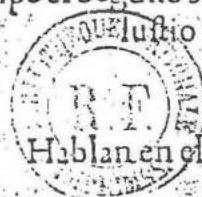
Hablan en ella las personas siguientes.

El Rey don Inán.	Don Beltran de la Cueva
La Reyna	Quatro Ciudadanos
Dos Infantes de Aragon	Vn odrero,
Don Alvaro de Luna,	Vn soldado,
Don Juan Pacheco.	Morales page de don Alvaro,
Don Fadrique.	Don Alonso de Guñiga,
Don Alonso.	Dos Oidores
Don Pedro,	Vn Relator,
Alonso Perez de Buiero	Vn abogado
Don Diego	Vn Fiscal,
Vn criado	Vn portero de Sala
Vn loco,	Cuñiga alguazil,
La Condesa, muger de don	Dos alabarderos,
Alvaro de Luna	Vn lacayo
Don Rodrigo de Mendoza	Vn verdugo

V ACTO



COMEDIA FAMOSA  
DEL PREMIO DE LAS  
LETRAS, POR EL REY DON FE-  
lipe el Segundo, compuesta por Damian Sa-  
lustio de Poyo natural de  
Murcia.



Hablan en ella las personas siguientes.

El Emperador Carlos Quinto.	Don Fernando de Monroy.
El Principe de España don Felipe su hijo.	Siliceo.
El Carcenal don Juan Tavera.	Gil Martinez su riolabrador.
El Duque de Alva.	Don Juan.
Cobos.	Don Diego, estudiantes
Don Juan de Zuñiga ayo del Prin- cipe.	Velaquillo capicerron.
Eugomez de Silva.	Engracia persona.
La infanta doña Maria.	Vn maestro de armas.
El Marques de los Velez.	Vn zapatero
	Vn secretario
	Criados.

Loa famosa en alabanza de los dedos.

QUE de innumerables vezes  
aura tenido el discreto  
las cosas que Dios cria  
formadas en su concepto.

Acto

23



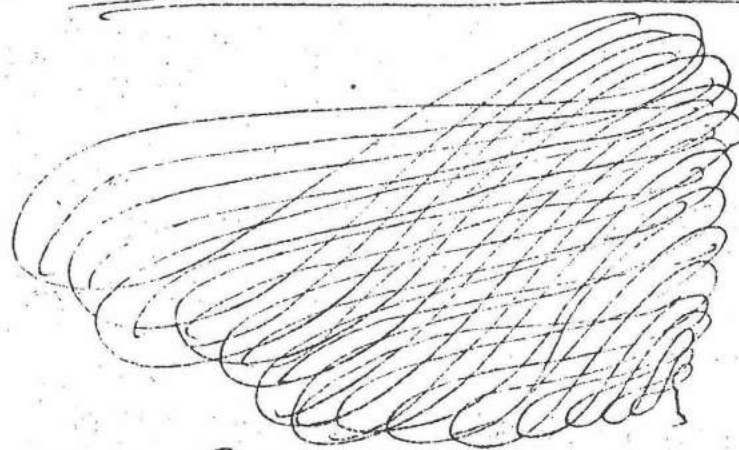
+

# Jornada 1ª de la Prospera fortuna de Ruy Lopez de Ábalos el bueno

Salen Bayde moro y con el Ruy Lopez de cautivo y Celinda mo-  
ra estava aromada a una Ventana

<p>ay. Porque me olvida Celinda Rodrigo dime por quien que ami un esclavo me rinda aun xosano quiera bien! habana en uerdad es linda. Celinda no te desama que aung muger es prudente no ofendas su buena fama que se engaña facilme el condon de quien ama. Celos tienes mal sospechas y ofendes mucho su honor si estomor mal le deshechas mas Bayde tienes amor y el amor te da sospechas. Quien habla aqui ay. as de saber que me lleuo tarde un dia a su jardin mas por ber al angel que en el tenia que su casa de plazer Vi a Celinda de improviso nunca yo la biera alli mirela con poco auiso y pareciome que ui el angel y el Parayso. hablele y hablole en fin</p>	<p>Celin Bayde es este y mi christiano Bay. salimones del Jardin Celin pues no me a de dar de mano aqueste morillo Plim Bay. y diome ala despedida la trenba de sus cauellos que traygo al turbante asida pero acerto un moro a bellos que le ade costar la vida. Ha dicho que le mostre la trenba el perro me hibo y aundide que publique los favores que me hibo quando en el Jardin la habile desafiele ausentose aguarde desol a sol El de Celinda es condisose cubrio su hermoso arrebol pues no parece eclipsose. Celin fue lgo que se traydor se enpiere a desengañar y a conocer mi valor que quien no sabe Callar no sabe tener amor. Bay. Sabes que tomo, Rodrigo de Celinda y su desden que tarde es muy falso amigo</p>
---	---

fin de la tercera jornada  
de la prospera fortuna  
de Ruy Lopez de ábalos  
el bueno



fin  
ay deo

10 y corona pretendida  
 \* el rey perseguido Comedia famosa gortnada I

figuras alfonso el bueno a dardar  
 don filipe su hermano un general muy valeroso  
 un criado de don filipe garro un bago  
 don auilante veyna el arcobispo de toledo  
 cristina y nanta qui llamo  
 don rui alvar almadaf veynoro  
 los estudiantes a los que se podria vedu  
 el conde don alonso a los que se podria vedu  
 la condesa don alonso a los que se podria vedu

se deno Comienca de dentir a se cean y garzagar estudia  
 tes q dan matracas y salen algunos estudiantes  
 ha uendo corroy se ceando y luego sale don alfon  
 so principe de castilla como es radiante de corroy  
 de senida y uendo q le dan matracas dice

malfora estudiantes de alencia  
 que el rey don alfonso el bueno  
 en ella os a sustenrado  
 des del suyo a nuestros tiempos  
 x no me mofes de la fuerte  
 por que el buen troz au los entro  
 que aun q no e cursado en ellos  
 no poca aficion los tengo  
 y si no me consey  
 re se deno de os pro meta  
 que amies clare cida sangre  
 se le deuia algun respeto  
 x no me garga de eny di otos  
 pasopollas troz que me so  
 si no tra pro banca alguna  
 echo deber que os n e gior  
 x quanto me q os gen a  
 los q cursas endere cho  
 no ofen der me con garga os  
 sino pro bar me con testos  
 x no e uisto tan grande abuso  
 pa len gianos como el buestro  
 en siem unibersidad es  
 que e uisto todo en el rey no.



q no me ofendistes vos  
 antes me he cis tes merced  
 alonzo x de tu grand casa senor  
 todos seremos testigos  
 alfon vos otros cobrad amigos  
 buenas deudas de mi amor  
 arcobis x quien tan obligado estaba  
 senor en nada a seruido  
 d. n. n. y a qui del rey perseguido  
 la dulce y storia se acaba



finis Laus deo  
 del licen poro de salamanca

Este Capitulo es de una Carta del Licenciado Fran. Peres form-  
 affirmando marcos. Tiene 137 folios.  
 Y nos yo donde se dallo nuestro amigo y compatriota Guzman de  
 Lucio del Poyo este Guillermo que en España dio principio al  
 linage de guzman sacandolos Britanos onormandos siendo  
 ellos originarios Españoles todos como lo muestra en apellido  
 Guzman quetanto vale como gundemaro y notoriamente  
 toda y no Alemana como es quier. Y nos yo quier le hadis  
 que los Duques de Medina no descendan de la Casa de Toral co-  
 mo todos los demas Guzmanes y por ventura algunos compatri-  
 otos de Poyo no mencionen el linage que oy tienen las Casas  
 Nobles de España yaquellos linages que descendan de  
 ellos quier linages no descendan nobles de Guzman a  
 nuevos linages sin y amenalgama en Francia y en Ale-  
 mania de donde todos quier traer su origen como si alos  
 les faltase nobles y aya quedado pues pienso yo que en  
 todos los tiempos no han faltado Bernartos Españoles  
 que en Alemania y Italia y aun en Francia como otros  
 en Ronces Valles sin traicion ni Conde Salacion San-  
 moimato ayo todavia no biega de los todos se acuso en Ro-  
 drigo y nos yo quien le ha dho que el primer Conde de Es-  
 pania es el de Nivola escanos tan buenos los libros y aun  
 Los Romances viejos de los Siglos del Conde de Nivola  
 de los Condes de Castien de aquel famoso Conde de Can-  
 terciña de donde Pedro Enayres y de otros que se llamaron  
 Condes antes que el de Nivola lo fuesen y la Casa de Aragon.

### III. LOS DRAMAS DE PRIVANZA

### III.1. Poyo y el ciclo dramático sobre privanza y Fortuna

La muerte del rey Felipe II, en 1598, fue el final de una época. A partir de ese momento, los síntomas de que las cosas iban a marchar por derroteros distintos a los habituales se empezaron a sentir. La aparición de la nueva figura del valido sería uno de ellos, pero aún no estaba delimitada, aún se veía sujeta a comparación con los diferentes favoritos de los anteriores reyes, Carlos I o Felipe II. Sin embargo, era evidente que no era así, no tanto por el propio valido como por el mismo Felipe III. El valido no era sino un síntoma más de los cambios en curso.

Una nueva sensibilidad también se abre paso, incubada desde antes de la muerte de Felipe II. La Comedia es encarnación especialísima de ese estado de opinión y de ese modo de sentir la realidad. Reflejo, deformación y acicate, a un tiempo. Busca al pueblo, a diferencia del momento anterior, y pretende halagarlo<sup>1</sup>. Ese pueblo —hecho público en los corrales— se identifica, a su vez, con el lenguaje de los dramaturgos. Pero, al mismo tiempo, la Comedia interpreta los cambios inevitables de esa sociedad en transformación y ofrece modelos, paradigmas de comportamiento, ideales, cuando no simples explicaciones que no surgen directamente de ese público<sup>2</sup>.

No es casualidad, por tanto, que bajo el lema de la Fortuna bifronte<sup>3</sup>, próspera o adversa, en esos años se prodiguen las obras que tratan el tema del privado.

<sup>1</sup> Recuérdense los versos de Lope de Vega en su *Arte Nuevo* (1609):  
«y escribo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron,  
porque, como las paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle gusto.» (vv. 45-48)

Cito por la edición y antología de Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, 2ª ed. ampliada, Gredos, Madrid, 1972, p. 155.

<sup>2</sup> Cfr. José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972, p. 36: «Cuando se habla del carácter 'nacional' que el teatro español ofreció, hay que referirlo a ese hecho de que la comedia acertó a ser, por sus características barrocas, un medio de influencia sobre multitudes...» El tema, no haría falta decirlo, ha generado una cuantiosa e importante bibliografía.

<sup>3</sup> Cfr. Jesús Gutiérrez, *La «Fortuna bifrons» en el teatro del Siglo de Oro*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1975. El estudio exhaustivo de Jesús Gutiérrez es referencia obligada para el momento y el autor que estudiamos. Gutiérrez desbroza las bases literarias y culturales del tema de Fortuna en este teatro y analiza su plasmación concreta, tanto en Poyo como en sus contemporáneos. Con ello nos evita extendernos sobre ese aspecto concreto, por otra parte tan estrechamente relacionado con la dimensión política y sociológica, que él no trata, aunque tiene en cuenta.



A la caída del duque del Lerma, en 1618, y tras la posterior ejecución, en 1621, del propio valido del valido máximo, don Rodrigo Calderón, se vuelve al tema con el acicate de la actualidad más trágica e inmediata. Como lo expresa Jesús Gutiérrez, estado de opinión, literatura política y Comedia, configuraron todo un amplio campo temático para los dramaturgos:

Nadie dudará de la repercusión que en este tipo de obras dramáticas tuvo la situación política vigente en España desde 1598 y, particularmente, los acontecimientos de octubre de 1621. La preocupación de nuestros dramaturgos por presentar al privado ideal, modelo de todas las virtudes; por ofrecer al rey y a su privado reflexiones sobre la mutabilidad de la Fortuna y de los hombres no era ajena a esas circunstancias históricas mencionadas <sup>4</sup>.

El tópico literario de Fortuna, presente en nuestra literatura desde muy atrás, encarna con tremenda pujanza en la sociedad del XVII. El ansia de movimiento, el afán por la novedad —modas, noticias, espectáculos...—, el cambio, en una palabra, ofrece por el reverso la imagen de una sociedad conservadora, dotada de poderosos medios propagandísticos <sup>5</sup>.

En este contexto debemos analizar las obras de Damián Salucio del Poyo y el ciclo de dramas sobre el tema de la privanza. El privado —el valido— es encarnación privilegiada de la mutabilidad de la fortuna, pero es, también, un tema político de actualidad para aquellos hombres, público y dramaturgos. Alejados de las circunstancias históricas que alimentaron el tema, mal podremos entender el sentido de esas obras si no intentamos leerlas desde su contexto. La lejanía histórica, con el distanciamiento consiguiente, permite, por el contrario, estudiar su funcionalidad dramática, su sentido literario estricto.

Damián Salucio del Poyo tiene una especial importancia, subrayada por cuantos se han acercado al tema. Y la tiene, además, desde esos dos puntos de vista que acabamos de señalar. Por una parte escribe al comienzo de la privanza del duque de Lerma, cuando su caída está aún lejana. La figura del valido es una novedad, pero una novedad perniciosa, viene a decirnos en *Luna*. El valido ideal debe ser la quintaesencia de las virtudes políticas y morales, pero aun así la excepcionalidad de su puesto acarrea inevitablemente la caída. Es el caso de *Próspera* y *Adversa*. Pero en cualquiera de estas obras, la comparación de uno u otro protagonista con el valido de Felipe III es significativa.

De este primer momento, solamente *Los Guzmanes del Toral* pueden compararse a los dramas de Poyo <sup>6</sup>. El protagonista de esta última obra es, como Ruy López, imagen del valido ideal, modelo casi inalcanzable, aunque su trayectoria

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>5</sup> Cfr. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, (1975) 1981, pp. 387-394 y *passim*.

<sup>6</sup> Antes (II.3.4., n. 151) negamos que fuese ésta la obra de Poyo sobre los Guzmanes que se citaba en el *Discurso*. Habrá que decir ahora que Morley y Bruerton (*op. cit.*, pp. 475-476) la sitúan entre las de dudosa adscripción a Lope de Vega.

no sea tan trágica. Sin embargo, el tema está ya servido: a partir de estas obras se suceden los dramas que tratan de las fortunas del privado <sup>7</sup>.

Los dramas de Poyo corresponden al inicio del nuevo siglo, en el momento de fijación del nuevo teatro, lo cual le presta un especial interés. Desde el segundo de los aspectos indicados, el estrictamente literario, Salucio del Poyo inaugura también un esquema dramático: el de la doble cara de la fortuna, ascendente y descendente. En los dramas de Ávalos esto se concreta en el modelo de bilogía: una obra muestra el proceso ascendente y la otra el descendente. La novedad tendrá un gran éxito, como lo prueba su numerosa descendencia. Este mérito de Poyo ha sido, además, justamente reconocido por la crítica. Leicester Bradner lo expresa en estos términos:

It was Poyo who first saw the possibilities of contrast in the rise and fall theme and tried it out with Ruy López and with Álvaro de Luna. He was more successful with the first than the second, largely because he allowed himself more room to operate in his two plays on the earlier favorite than he did with his single play on the rise and fall of Don Álvaro <sup>8</sup>.

Puede ser discutible volcar el elogio sobre los dramas de Ávalos en detrimento de *Luna*, por más que sea ésta la opinión absolutamente mayoritaria de cuantos han analizado las obras. Pero no es éste el momento de decidirlo. Los elogios de los contemporáneos de Poyo debían venir, en gran medida, por lo novedoso de esa estructura, mientras que *Luna* aparecía muy apegada a modelos clásicos de tragedia. Quizás deba entenderse por ahí el elogio, ya citado, de Lope de Vega <sup>9</sup>.

La posible prioridad de Salucio del Poyo aparece avalada por los datos expuestos en los apartados anteriores. La bilogía de Ávalos se representa en el año 1605 y Courtney Bruerton, a partir de la versificación, la sitúa en el período entre

<sup>7</sup> Es necesario dejar aquí constancia de una tesis doctoral inédita, aunque muy citada, que nosotros no hemos logrado consultar: Mary Austin Cauvin, *The «Comedia de Privanza» in the 17th Century*, University of Pennsylvania, 1957.

<sup>8</sup> Leicester Bradner, «The Theme of *Privanza* in Spanish and English Drama (1590-1625)», en el ya citado *Homenaje a W. L. Fichter*, p. 100. Lo mismo expresa J. Gutiérrez (*op. cit.*, p. 101): «En la perspectiva concreta de este trabajo, se debe subrayar la contribución de Salucio del Poyo tanto en la temática del privado como en el acierto estructural de sintetizar en dos partes correlativas las dos dimensiones características, la prosperidad y la adversidad. El poeta murciano fijó un modelo que sería imitado por sus contemporáneos y que reaparece en algunas de las obras aquí estudiadas».

Si éste es el caso de la bilogía, Raymond R. MacCurdy expone otro tanto de *Luna*: «Poyo's play... endowed the *tragedias de privanza* with the peculiar properties of plot, structure, theme, and rhetoric which later came to characterize the genre. He also dug into the sources —the chronicles and the ballads— that were to serve many later dramatists» (*The Tragic Fall: Don Álvaro de Luna and other Favorites in Spanish Golden Age Drama*, University of North Carolina, Chapel Hill, 1978, p. 231).

<sup>9</sup> Cfr. J. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 100: «¿Se referiría Lope al tema de los privados o al remedo de la doble estructura desarrollada por el murciano?»

1600 y 1604<sup>10</sup>. *Luna*, quizás anterior, pudo ser representada en 1601<sup>11</sup>, y Bruerton la adscribe al período de 1600-1605, «con toda probabilidad»<sup>12</sup>. *Los Guzmanes del Toral* pertenecería, según Morley y Bruerton, a 1599-1603<sup>13</sup>. *La rueda de la fortuna*, de Mira de Amescua, se representó en 1604 y Bruerton la fecha entre 1603 y 1604<sup>14</sup>. *La próspera fortuna del caballero del Espíritu Santo y La adversa*, del licenciado Grajal o Grajales, sería, según Bruerton, de 1600 a 1605<sup>15</sup>. *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*, de Lope de Vega, pertenecerían al período 1604-1607, según Morley y Bruerton<sup>16</sup>. Y, por no cansar con una lista abrumadora, obras como *La próspera y La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera* —¿de Mira?— o las de Mira de Amescua sobre don Álvaro de Luna y Ruy López, son ya muy posteriores<sup>17</sup>.

Las fechas son, en algún caso, apretadas y dudosas, por supuesto, pero no cabe duda de que la popularidad de Poyo tuvo mucho que ver con el auge y —digámoslo así— próspera fortuna del tema y su expresión dramática. Ya lo decía Lope de Vega, años después: «es cosa de gran donaire ver los nuevos cómicos venir a decir lo dicho, y querer que les estén muy agradecidos de cosas que V. m. tiene olvidadas»<sup>18</sup>.

Pero no por todo ello debemos ver a Salucio del Poyo como un dramaturgo innovador o, al menos, fundamentalmente innovador. Desde ahora señalamos la persistencia de rasgos que lo fueron haciendo más y más anticuado a los ojos de sus contemporáneos: la escasa o nula funcionalidad del «donaire»; la ausencia del tema amoroso —al menos en los términos que eran comunes<sup>19</sup>—; la práctica inexistencia de conflictos de honor; la falta de lirismo; la seriedad, gravedad

<sup>10</sup> Courtney Bruerton, «La versificación dramática española en el período 1587-1610», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, 1956, pp. 345-346 y 353.

<sup>11</sup> Como vimos anteriormente, una obra titulada *Don Álvaro de Luna* se representó en 1601 en Getafe. Conviene, no obstante, recordar la puntualización que hace J. Gutiérrez (op. cit., p. 98): «De las comedias conocidas sobre don Álvaro, la de Damián Salucio del Poyo es la que con mayor probabilidad pudo haberse representado en 1601, ya que las demás son posteriores. Hay otra posibilidad. Se preguntaba Menéndez Pelayo si la comedia titulada *La muerte del Maestre* citada en *El Peregrino* (1604) podría ser sobre don Álvaro. Si esa comedia trataba sobre la muerte de don Álvaro, entonces podría ser la aludida en el documento arriba citado.»

<sup>12</sup> C. Bruerton, «La versificación», p. 356.

<sup>13</sup> Vid., arriba, n. 6.

<sup>14</sup> C. Bruerton, «La versificación», p. 352.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 355-356.

<sup>16</sup> S. G. Morley y C. Bruerton, op. cit., p. 93.

<sup>17</sup> Cfr. J. Gutiérrez, op. cit. p. 93.

<sup>18</sup> En la ya citada dedicatoria de *Los muertos vivos* (1621).

<sup>19</sup> Cfr. R. Mesonero Romanos (Op. cit., p. XXXV), a propósito de *Adversa*: «Pero en la segunda parte, el atenerse el autor acaso demasiado a la historia de la desgracia del protagonista, y (¡cosa singular en aquella época!) el no haberla enlazado con acción o episodio alguno amoroso, y hasta la ausencia casi total de personajes femeniles, son causas de que se note cierta palidez y falta de animación, si bien está escrita con notable corrección y cuidado.» Aparte herencias románticas, el comentario puede hacerse del conjunto de los dramas de Poyo. Incluso de *Próspera*, nos atreveríamos a decir, pese a no faltar en ella mujeres enamoradas.

y énfasis moralizador y pedagógico... Todo esto hace de Poyo —frente a la imagen anterior— un dramaturgo vuelto hacia el pasado y, en muchos de esos rasgos, cercano todavía a la escuela valenciana o a la tragedia histórica del XVI<sup>20</sup>. Al ser rasgos negativos, fundamentalmente ausencias, no podremos prestarles suficiente atención en los capítulos posteriores.

### III.2. análisis de la acción dramática: la bilogía de Ávalos

#### III.2.1. *La próspera fortuna de Ruy López de Ávalos*.

Como hemos visto en páginas anteriores, el Lope de Vega de 1621 elogiaba encarecidamente este drama —o «tragedia», según él— como la obra más lograda de su autor. Lope, dueño ya de sus mejores recursos dramáticos, no dejaría de ver en la bilogía muchos de los peores rasgos de sus propias obras de juventud: estructura deslabazada, acción principal poco consistente, lastres caracterizadores, grandielocuencia... Pero no sería justo analizar *Próspera* desde los supuestos de esa fecha de 1621. Para entonces la Comedia había alcanzado una considerable madurez, en grandísima medida gracias al propio Lope de Vega<sup>21</sup>. No obstante, es inevitable considerar los defectos de construcción que muestra la obra de Poyo<sup>22</sup>.

Sorprende, para empezar, la aparente falta de conexión entre los sucesos del primer acto y los del segundo y tercero. El hilo conductor se hurta a la vista del público, que solamente ve una constante superposición de motivos secundarios y de ambientes pintorescos. En una Granada tópica, con ambiente y personajes

<sup>20</sup> Pese a que sean dos caminos diferentes; uno sin salida y el otro *hacia la Comedia*. Cfr. John G. Weiger, *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Planeta, Barcelona, 1978. La rigidez de los dramas de Poyo, sus diálogos aún muy poco fluidos, el carácter episódico del «donaire», son, en líneas generales, característicos del primer momento. La gravedad, el carácter moralizante, cuando no los mismos rasgos clasicistas de *Luna* (vid. III.5.1., y n.59 en ese apartado), remiten a los trágicos. Cfr. Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona, 1973. Véase también, de Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Anaya, Salamanca, 1973.

<sup>21</sup> Cfr. Albert E. Sloman, *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, Oxford, 1958, pp. 278-279: «La historia del teatro español en el último decenio del siglo XVI y en los dos primeros decenios del XVII es en buena parte la historia de cómo evoluciona una comedia que en principio carece de unidad de acción y que llega a conseguir una perfecta unidad. Las obras de la última fase de Lope tienen unidad dramática, al igual que las mejores de Tirso de Molina y de sus contemporáneos. Pero la mayoría de las comedias escritas, digamos entre 1590 y 1616, tienen una construcción muy floja y descuidada» (Cita tomada de E. M. Wilson y D. Moir, *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: Teatro*, Ariel, Barcelona, 1974, p. 125).

<sup>22</sup> K. Toll (op. cit., p. 11) opina, por el contrario, que la obra tiene una estructura inmejorable: «Das Stück hat eine durchaus einwandfreie Struktur.»



«a la morisca»<sup>23</sup>, el personaje principal esquivo la acción para narrar, en un larguísimo monólogo de ciento dos versos, los antecedentes históricos necesarios para entender lo que aparecerá bastante más tarde. Es el primer ejemplo de falta de trabazón entre las escenas y de lentitud en su desarrollo. Pero, sin embargo, existe un hilo narrativo, aunque zozobre la unidad de acción: ese cautivo de ahora llegará a ser el favorito, el privado —o el válido—, del rey Enrique. Ahora está en la parte inferior de la rueda de la fortuna para después poder estar en lo alto.

En realidad, ese hilo narrativo, que no llega a ser unidad de acción, tiene un desarrollo azaroso. La estructura de *Próspera* es episódica: la concatenación de obstáculos que debe vencer Ruy López de Ávalos para lograr su próspera fortuna. El argumento muestra los distintos escalones que sube —o salta— y las mil y una zancadillas que debe sortear.

Todo el primer acto tiene un valor casi totalmente informativo. Los ambientes y tipos tan variados que se suceden son vestiduras literarias, no secuencias enlazadas con la acción principal. En términos estrictamente dramáticos, la Celinda enamorada de la primera escena será la Celinda vengativa de los dos actos posteriores. Hasta aquí es lógico, pero ¿qué queda de la primera en la segunda? Distinto es el caso de don Gonzalo, con una total escisión entre su comportamiento como alcaide, en el segundo núcleo del primer acto, y su actuación palaciega e intrigante en los otros dos. Simplemente, son personajes diferentes. Algo parecido puede decirse del resto, sea el marqués de Villena o Almanzor. Una vez cumplida su función inmediata, Poyo abandona esos marcos y esos tonos literarios postizos, con el consiguiente perjuicio para la arquitectura de la obra.

Ruy López presenta los antecedentes históricos de lo que va a ser el sostén del argumento: las guerras portuguesas de don Enrique III, el Doliente. Sus opositores son el rey portugués, el Almirante y el duque de Alencastre o Lancaster. Una hija de este último, la infanta doña Catalina, es propuesta por ellos para ser reina de Castilla y León, como nieta y supuesta sucesora de Pedro I el Cruel. A la comprensión de este marco histórico dedica el protagonista una buena tirada de versos. Pero no menos importante es la propia presentación de Ruy López, enlazada con la anterior:

Pero, aunque mozo bisoño,  
luego fui soldado viejo,  
que la experiencia y los años  
suple el buen entendimiento.

No sé si lo debo al mío  
o a mi buena suerte el premio,  
la estimación, el renombre  
que gane entonces de bueno;

<sup>23</sup> Es la expresión utilizada por Frida Weber de Kurlat al referirse al carácter de obra inicial de *Los hechos de Garcilaso*, de Lope de Vega: «Estructura bímembre por la cual la sustancia del contenido se escinde en dos partes: la primera, personajes, ambiente, sentimientos 'a la morisca'; la segunda, predominantemente en el campo cristiano...» («Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del sub-código de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, 23-24, 1976, p. 6).

que como, por excelencia,  
llama Roma a su Pompeyo  
el Magno, el Máximo a Fabio,  
el Justo a Trajano, el Cuerdo  
a Catón, el Recto a Numa,  
me llaman todos el Bueno,  
y no porque yo lo soy,  
sino porque lo parezco.

(I, 241-256)<sup>24</sup>

Joven y noble soldado andaluz, pese a los años tiene un notable historial militar. Ahora, Ruy López se ve cautivo en Granada. El proceso de formación del héroe y su carácter paradigmático van a ser, desde este momento, constantes de la bilogía.

La acción de este primer acto aparece dividida en tres grandes núcleos, centrados en Granada, Ponferrada y una venta en el camino a Sevilla. En esos lugares se presenta a los personajes y, claro está, se adorna la falta de acción con el color local y el pintoresquismo. En Granada, tan socorrida literariamente, la bella mora Celinda recita de entrada el popular —y ya tradicional— romance de Lope de Vega:

Mira, Zaide, que te aviso  
que no pases por mi calle  
ni mires a mis ventanas,  
ni con mis cautivos hables...  
(I, 96 ss.)

El romance es excesivamente largo para un parlamento dramático y a muy duras penas enlaza con la acción posterior. Pero en torno a él, y de modo excepcional en su obra, Poyo dibuja un siempre atractivo conflicto de celos: Almanzor, Zaide y Tarfe —moros nobles— aman a Celinda, pero ésta ama solamente a su esclavo, Ruy López. Cuando el cautivo recobre su libertad, Celinda marchará con él disfrazada de hombre. Esto no viene dado, en realidad, por el romance, cuya única función es la de captar el interés y la benevolencia del público, que lo cantaba a todas horas por aquellos años<sup>25</sup>. El disfraz de joven cautivo de Celinda es, del mismo modo, una concesión habitual al gusto de los espectadores y al lucimiento de la actriz de turno. Ya Poyo se encargará de cortar las alas a la travestida. Al cabo, dramáticamente, este núcleo escénico ha cumplido con la función de informarnos, de mostrar el contraste de Ruy López con su situación posterior y, por último, dejar abiertas las puertas para un nuevo contraste, cuando Almanzor sea a su vez cautivo de Ruy López.

En el segundo núcleo, en Ponferrada, se contempla el asedio y toma de sus muros por el Duque y el Almirante. Don Gonzalo de Lara y Estremera es alcaide

<sup>24</sup> Las citas, salvo indicación contraria, remiten al texto de nuestra propia edición, aún inédita. Entre paréntesis se señalan el acto y los versos. Como ya se ha dicho, la edición decimonónica de la bilogía —hecha por Mesonero Romanos— es poco respetuosa con los originales y no toma en cuenta el manuscrito de *Próspera*.

<sup>25</sup> Vid. III.9.4.

de la villa, aunque en el segundo acto se nos presentará como Contador real... desde hace seis años. Como alcaide, defiende Ponferrada con valor y, según parece, con más gestos teatrales que efectividad<sup>26</sup>.

Y también aquí, de modo simétrico, se produce un conflicto amoroso: tanto el Almirante como el rey portugués aman a la Infanta, pero ésta ama precisamente el rey castellano, su enemigo. La cosa no puede estar más clara. Hasta el mismo Almanzor, sin conocer estas circunstancias, soluciona el conflicto ya al comienzo de la obra:

Cácese el rey don Enrico  
...y el pleito  
queda llano y concluido.  
(I, 319-321)

Razón de más si resulta que la Infanta es juiciosa, respetuosa con las leyes castellanas, clemente y, además, de soberana hermosura. Ése habrá de ser, necesariamente, el desenlace del tercer acto. Pero, como se ha dicho antes, esto es un mero soporte argumental: la verdadera línea de acción sigue, más allá de *Próspera*, a Ruy López el Bueno.

El tercer núcleo del primer acto nos lleva a una venta en el camino de Granada a Sevilla, lugar propicio para el pintoresquismo y los encuentros. Aquí lleva Salucio del Poyo sus concesiones hasta un extremo que no volveremos a encontrar. A diferencia de Zoraida, la mujer del cautivo de *El Quijote*, que aparecía en la venta con rostro cubierto y «vestida una almalafa que desde los hombros a los pies la cubría»<sup>27</sup>, Celinda llega vestida de cautivo. Y no solamente eso, pues enseguida pretende compartir el lecho con el desconcertado Ruy López, quien la cree aún Pablo:

Celinda Yo sé que no os pesará  
de tenerme a vuestro lado,  
y aun os pudiera envidiar  
algún rey...  
Ruy López ¿Qué dices, Pablo?  
Celinda ¿Qué he de decir? ¡Pesía el diablo!  
¿Soy yo para desechar?  
(I, 989-994)

<sup>26</sup> J. Gutiérrez da un valor significativo a este contraste entre el don Gonzalo del primer acto y el de los restantes: «Se podría observar la transformación realizada en don Gonzalo, introducido en el acto 1º como alcaide leal de una villa de don Enrique a quien, con riesgo de su vida, proclama único rey de Castilla frente a la Infanta y sus seguidores portugueses... No hay contradicción estricta entre el valor y la envidia» (op. cit., p. 156).

Aparte de que los personajes se configuran en la acción y de acuerdo a sus necesidades, Poyo aún no ha fijado la caracterización del personaje, que tiene mucho de comodín. En el primer acto hay un don Gonzalo que poco o nada tiene que ver con el que lo seguirá, tal como hemos dicho antes. Poco después, en *Adversa*, aparecerá un desarrollo diferente de este segundo. Pero el mismo Gutiérrez lo expresa en otro momento: «Desde la perspectiva dramática, sus intervenciones podrían justificarse por su contribución a la intriga» (Ibidem). De momento, esto es lo observable en *Próspera*, como drama independiente.

<sup>27</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Planeta, Barcelona, 1980, p. 415.

El enredo es escabrosísimo, pero, por supuesto, sólo sirve para enfatizar la virtuosa y aun heroica castidad de Ruy López. La función más importante del núcleo escénico no es ésta, sino el encuentro del protagonista con el marqués de Villena, que es tanto como el encuentro con su propio destino. El Marqués, legendario hechicero, será el encargado de transmitir el necesario vaticinio trágico al héroe. Ruy López será un hombre poderoso y lleno de dicha, según dicen las líneas de su mano, pero después llegará a ser desdichado a causa de la envidia y la ambición de otros. Mientras el Marqués profetiza, el ventero y su criado ponen el contrapunto cómico. El contraste entre los amuletos y exorcismos burlescos de los villanos y la lógica tensión trágica del momento, parece absolutamente gratuita. El acto acaba con un vuelo fantástico a Sevilla, a cincuenta leguas. Allí está el personaje fundamental de un drama de privanza: el Rey. En los siguientes actos ya no habrá lugar para personajes jocosos. El mismo Marqués, una vez cumplida su función, se eclipsa. Ahora es cuando comienza verdaderamente la acción.

El vaticinio trágico desvela desde un principio el destino del protagonista, realizado finalmente en *Adversa*, más allá del fin de esta primera parte, que acaba en alegría. Los espectadores tienen, pues, según el típico esquema trágico, las claves del futuro. Todo su interés deberá centrarse en los *cómo* y en los *porqués* de tal desenlace. Pero no solamente los espectadores. El propio Ruy López sabe, desde antes de comenzar su privanza y aún de sospecharla, que la riqueza de su estado y su engrandecimiento acarrearán inevitablemente la envidia de los poderosos y el recelo de los reyes.

El vaticinio no es ambiguo o engañoso, como en *Luna* o en la tragedia clásica<sup>28</sup>. Ruy López no puede engañarse con respecto a su fin desdichado. Sin embargo, en esta fase ascendente de su fortuna, lo olvidará en varias ocasiones. No falta en el personaje, joven y decidido, una moderada ambición que, por momentos, lo ciega con el brillo de sus éxitos. Pero tampoco falta lo que es la clave de su personalidad: la prudencia, el buen sentido ético y táctico, su una y otra vez resaltado carácter de bueno.

Hacia el final de esta primera parte, Ruy López se ha forjado una personalidad estoica, de raíz cristiana, que le recuerda a cada paso lo que fue y lo que puede ser. Todo ello, vaticinio y estocinio, darán su completo juego en *Adversa*. Ahora, el personaje debe cumplir con la primera parte, feliz, de su destino. Dramáticamente, Poyo consigue así enlazar la acción de su biología.

<sup>28</sup> Sobre el sentido dramático de la predicción en Calderón, aplicable a nuestros dramas, es muy lúcido el artículo de Alexander A. Parker, «Prediction and its dramatic function in *El mayor monstruo los celos*», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age, presented to Edward M. Wilson*, ed. R. O. Jones, Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 173-192. «The prediction therefore discloses what actions will follow from a certain human temperament, for a man must act in conformity with what he is. Its dramatic function is thus to clarify, through the interaction of will and chance, both the responsibility of the characters for their fate and the tragic irony of human life. The prediction points to the thread through the labyrinth which is Fate. This is not a blind and implacably hostile force but a meaningful pattern in the universe, that of guilt and expiation. By knowing himself, a man can know the fate that nature portends for him» (Ibidem, p. 192).

A la luz de esta interpretación se vislumbra bien el distinto valor de la misma en *Luna* y en la biología. Es la diferencia entre el lúcido Álvaro y el ciego don Álvaro.



En el segundo y tercer acto, dicho futuro comienza a cumplirse mediante el puntual desarrollo de todas las líneas esbozadas en los tres núcleos iniciales. Salicio del Poyo no necesita ya recurrir al color local, a la magia o al humor, para el desarrollo de la acción. Dos marcos le bastan, con pocas excepciones, para situar las fuerzas en conflicto. De un lado está el campamento de los invasores y de otro la fortaleza del Rey, en Benavente. La acción discurrirá en zig-zag entre esos dos puntos. La línea de separación —ideal— será cruzada solamente desde esta última fortaleza, bien por los traidores, bien por el Rey o Ruy López. La acción final —que decide la paz— y el demorado sí de la Infanta y el rey Enrico —que agota las causas de la guerra—, se dan sobre el mismo puente que separa las líneas.

Cuando, al comienzo del segundo acto, Ruy López acude al Rey con soluciones de tipo militar, don Enrico sufre el deslumbramiento del destino en la figura de ese desconocido soldado. «Sin duda es fuerza de estrella / que me inclina a hacerle bien » (II, 2153-2154), dirá más tarde. Inmediatamente, la rueda de la fortuna se pone en marcha: Ruy López es nombrado gentilhomme y pasa al Consejo de Su Majestad. Primer paso hacia la privanza que implica, de un modo mecánico, la aparición de su necesario contrario y verdadero motor dramático de la bilogía: la envidia<sup>29</sup>. Privanza y envidia son las dos caras de la moneda. Don Gonzalo será desde ahora la contrafigura del nuevo privado: «Yo le echaré de la privanza presto» (II, 1376).

Pero aún es pronto y Ruy López debe cumplir en esta parte la primera condición del vaticinio: ser dichoso y afortunado vasallo, alcanzar la más próspera fortuna. La rueda debe seguir girando hasta su mitad para después poder bajar a quien ha aupado. Hasta entonces será pronto, y todos los movimientos en su contra se estrellarán contra el buen hado que lo acompaña. Es más, y esto tiene la mayor relevancia en *Próspera*: cada acción encaminada a cortar ese ascenso cambia de sentido y pasa a suponer la posibilidad de un nuevo y más sonoro triunfo del favorito.

Toda la acción dramática de esta obra responde a ese efecto de retroceso, efecto que podríamos denominar *boomerang*. La estratagema del Almirante para forzar el pago de los cien mil marcos de plata obliga a Ruy López a un gesto tan heroico como pasional: lanzarse vestido al río para cruzarlo a nado. Juego a una sola carta en la que, por supuesto, triunfa. Su premio será ser adelantado de Murcia y conde de Ribadeo. Los celos de Zaide y la ceguera de Almanzor al declarar la guerra, por causa de Celinda, logran que el nuevo conde de Ribadeo alcance una completa victoria, someta al rey moro y se rescate a sí mismo. El Rey, entre otras mercedes, lo nombrará duque de Arjona. La trampa urdida por don Gonzalo para entregar al Rey a sus enemigos, y culpar de ello al conde de Ribadeo y duque de Arjona, logra exactamente todo lo contrario: Ruy López consigue vencer —en todos los sentidos— al duque de Alencastre y al rey portugués, con lo que el propio don Gonzalo ve peligrar su cuello. El Rey concede a su privado armas de su propio blasón.

Don Gonzalo, como un pillo de dibujos animados, se queja con toda razón:

<sup>29</sup> Cfr. J. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 122 y *passim*.

Hasta aquí pudo llegar  
su gran fortuna, y también  
mi gran desdicha, que es tal,  
que pensando hacerle mal,  
vengo a hacerle por mal bien.  
(III, 3260-3264)

Don Gonzalo es un instrumento del destino —de la acción— en esta primera parte, y todos sus movimientos tienen, por tanto, consecuencias inesperadas. Cuando coloque el retrato de la Infanta sobre la puerta del dormitorio real, como modo de propiciar un enamoramiento del que espera sacar ventaja, no puede sospechar que el cuadro caerá para cortar el paso al médico traidor. Con esa acción don Enrico se salva de la muerte.

Y en todo esto, quien verdaderamente hace de instrumento es Celinda. Orgullosa y coqueta en Granada, recorrerá después la obra vestida de hombre, como recadera de unos y otros. Siempre alcanzará una derrota y siempre será engañada. Su amor por el casto Ruy López se estrella tres o cuatro veces contra su integridad. Cuando éste no la llama «necia» (II, 1948), o «mujer liviana» (II, 1410), o la cree borracha (II, 1408), su actitud hacia ella es de indiferencia. Celinda es el peón en que se enredan todas las mallas que cercan a Ruy López: las artimañas de Zaide, las mentiras de don Gonzalo, las trampas del Almirante. Su amor no correspondido la conduce al odio, pero al final sólo encuentra un matrimonio forzado con don Gonzalo, irónica justicia que sirve de reverso a las bodas de Enrico y la infanta Catalina.

Hasta ahora todo ha sido una concatenación de pruebas para el héroe, quien siempre sale victorioso. Don Gonzalo no va más allá de su condición prototípica de antagonista o de frustrado director de escena. Él coloca los obstáculos; Ruy López los salta.

Pero, a pesar del final feliz, la sombra de la predicción del marqués de Villena no lo ha abandonado. Por momentos no deja de asombrarse de su prosperidad (II, 1378; III, 2718...), pero no faltan avisos que le hacen meditar sobre lo transitorio de la fortuna humana. Cuando el Rey le cede su propio lecho, su gesto inmediato es de defensa:

Suplícoos que no lo hagáis,  
porque de hacerlo me dais  
más enemigos que fama.  
(II, 2330-2332)

Ante la cesión de Arjona, que había pertenecido a don Fadrique, el gesto es idéntico:

¿Para qué me queréis dar  
con un pequeño lugar  
un enemigo tan grande?  
(III, 3186-3188)

El momento más claro de este proceso se da cuando su conversación con Almanzor, al comienzo del último acto. Es la inversión del comienzo del primer acto: allí era Almanzor el rey soberano y Ruy López un esclavo, mientras que ahora es al revés. Almanzor está a merced del vicerrey de Castilla, pero como amigo no

deja de señalarle la lección que ello supone. «Milagros son que hace el tiempo» (III, 2736), dice el rey cautivo.

El privado no echa en saco roto la advertencia. En el apogeo final de esta primera parte, entre la alegría de todos, él, vuelto al público, lo expresa con ambigua y profética frase:

Ved dónde llega la fuerza  
de mi próspera fortuna,  
mas por mudanza de luna  
temo en adversa se tuerza.  
(III, 3688-3691)

### III.2.2. La adversa fortuna de Ruy López de Ávalos.

Los temores expresados por Ruy López se verán necesariamente confirmados en esta segunda parte. No hay lugar para ambigüedades: el mismo título proclama que se va a asistir a la caída de un hombre bueno, aquel a quien todos llaman el Bueno. El proceso, pues, se anuncia como inverso al de la primera parte, y si aquel era ascendente, éste será descendente. Al triunfo continuo y aplastante de la justicia y la razón, tal como se vio entonces, corresponde ahora la exposición del triunfo de las fuerzas opuestas. La peripecia trágica supone dificultades teóricas para la salvaguarda, al menos poética, de los principios morales que inspira el desdichado protagonista. En esta segunda parte, el viejo privado de Enrique III se encuentra en el punto más elevado de la prosperidad, justo en el punto de inflexión de la rueda mítica, que comenzará el inevitable descenso. La bondad del héroe contrasta con su destino.

Una vez más es necesario referirse a la profecía del marqués de Villena, al comienzo de la primera parte. El guión de *Adversa* estaba allí escrito:

Seréis dichoso soldado  
si de la guerra os valéis.  
¡Qué dichoso que seréis,  
y después, qué desdichado!  
Vuestro estado vendrá a ser  
tan grande que habéis de dar  
a mil grandes que invidiar  
y a mil reyes que temer.  
Perseguiros ha un traidor;  
padeceréis por justicia;  
convenceréis ['demostraréis'] su malicia;  
tendréis sentencia en favor.  
Pero no os valdrá la ley  
para cobrar el estado,  
por la ambición de un soldado  
y la cudicia de un rey.  
(*Próspera*, I, 1111-1126)

Todo el argumento de *Adversa* está en este pasaje. Ruy López se encuentra, en el primer acto, en la cumbre. Hasta el mismo Rey acude a su casa para hacer Cortes. Pero ya no es su viejo amigo Enrique III, a quien el privado sirvió tan leal como eficazmente en los días difíciles de las guerras portuguesas, sino su jovencísimo hijo —aún en minoría de edad— don Juan II. Con el nuevo rey y con los nuevos usos que tal cambio implica, el viejo privado no puede esperar sostener aquella estrecha relación, de amistad y confianza mutua, que era todo el soporte de su gobierno. Pero Salucio del Poyo quiere mostrarnos, en estas primeras escenas, la posición de sumo prestigio y autoridad —sancionada por rica hacienda— en que se encuentra: gran canciller, ayo del Rey, condestable y gobernador de Castilla, cuatro o seis veces grande... El gobierno está prácticamente en sus manos, pero con él, como sombra que acompaña a la privanza, la envidia no cesa en su acoso..

En torno a su casa ronda don Gonzalo, ya sin la mora Celinda, que desaparece de esta parte. Es, obviamente, el «traidor» de la predicción, y desde *Próspera* no cambia sus modos de conducta ni sus artimañas, ya conocidas por todos. Pero ahora, de modo significativo, éstas van a dar resultado. Simplemente, no es que el tenaz secretario haya mejorado sus tácticas o disponga de mayor poder que antes. La principal diferencia es que ahora, a diferencia de entonces, hay oídos dispuestos a escuchar sus calumnias<sup>30</sup>.

La posición que ocupa Ruy López no ofrece, teóricamente, los elementos propicios para un eficaz ataque. Tiene buen nombre, es virtuoso, posee hacienda y poder, goza del favor real... «Casos son que podían dalle/ más enemigos que fama» (I, 239-240), dice, sin embargo, don Gonzalo. Aunque el Condestable no represente la figura del noble todopoderoso y soberbio, tampoco es ahora aquel joven soldado decidido que ganó su puesto en el campo de batalla, codo con codo junto a su rey, guerrero como él mismo. Desde la primera escena, y de un modo muy sutil, el tiempo proyecta sus sombras sobre los personajes: Enrique III ha muerto, su hijo es un niño, Ruy es un viejo achacoso. Las apariencias engañan, y eso lo sabe mejor el artero don Gonzalo que el espectador que asiste, fascinado, al desfile por escena de lo mejor de la nobleza castellana, dispuestos todos a honrar al fiel vasallo de dos reyes.

Ahora es un hombre más poderoso y rico que nunca, pero también envejecido y enfermo, aunque su mayor fuerza no reside en los cargos o en los bienes que posee, sino en haber aprendido muy bien las lecciones de *Próspera*: nada es seguro ni estable, salvo los bienes morales. Ruy López, el Condestable, sigue un ideal estoico: refrena en casi todos los casos sus pronto coléricos, es humilde hasta la exageración, continúa practicando la clemencia hasta los límites de lo prudente, está abierto a las críticas por su actuación...

<sup>30</sup> Leicester Bradner (*op. cit.* p. 101) no entiende así el papel de don Gonzalo. Según él, Ruy López está entre dos fuerzas opuestas: el deseo de Juan II de sustraerse al control de su ayo y la enemistad de don Gonzalo. «The king believes the unfounded charge of treason which Gonzalo bases on a forged letter and deprives Ruy López of his honors and estates.» Pero importa resaltar, frente a Bradner, que el Rey *no cree* los cargos, como en el contexto se destaca, sino que el Rey necesita un excusa para vengarse de Ruy López y don Gonzalo, simplemente, es quien se la da.

¡No me aduléis! Bueno está,  
que es tal la miseria humana  
que si hoy, por yerro quizá,  
me llama el Bueno, mañana  
el Malo me llamará.

(I, 435-439)

La mayor parte de *Adversa* se basa en esta exposición de la inmensa bondad y virtudes del buen caballero cristiano; y esta reiterada e incluso machacona apelación al sentimiento de los espectadores, horrorizados ante el contraste entre su virtud y su destino, supone uno de los flancos más débiles de su construcción dramática<sup>31</sup>. Ruy López es demasiado bueno para héroe trágico<sup>32</sup> y su destino, por tanto, muy poco edificante. Veamos cómo Poyo intenta resolver esta contradicción, generada por el carácter de su protagonista, entre final trágico y justicia poética.

Todo el primer acto subraya estas virtudes. Situado en la más alta cima a que puede aspirar un súbdito, cada uno de los incidentes que se suceden pone de manifiesto una nota positiva de su actuación. Es humilde con los grandes y con los bajos, clemente por dos veces con don Gonzalo, caritativo con el pobre que recoge su capa, honrado con el testamento del tío de Gil Parral y, finalmente, su sentido de la rectitud y la obediencia a sus deberes de ayo real, le obligan a un enfrentamiento con el joven rey cuando éste incumple sus deberes de monarca. El primer acto termina con este incidente: es el factor que desencadenará los acontecimientos del segundo acto, su caída y exilio.

Antes, con el rey Enrico, el cumplimiento del deber suponía crecer en la estima regia y, con ésta, ser capaz de vencer todos los obstáculos. Ahora, con su sucesor, ese mismo comportamiento, irreprochable desde el punto de vista ético, entra en contradicción con lo que los otros esperan de él. Para conservar sus prerrogativas, para mantener el equilibrio, le sería necesario callar y utilizar las nuevas armas: lisonja y astucia. Es lo que todos van a hacer, excepto Ruy López. De este modo, él mismo —su imperativo moral— es causa decisiva de su caída.

El comportamiento del protagonista en el primer acto responde a un mismo principio con los altos y con los bajos, con la nobleza —y el mismo Rey— y con los villanos, pero no va a ser la misma la respuesta de cada estamento. La clemencia con don Gonzalo —que llega a ser encubrimiento— y el respetuoso rigor para con el Rey, generan todo el proceso, encadenado, de su caída. La gratitud de los pobres y del villano Gil Parral va a ser su único valimiento en la desgracia. Entre tanto, los nobles callan y dejan hacer.

<sup>31</sup> Cfr. J. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 161: «Consecuencia del propósito laudatorio de Salucio hacia el Condestable es, probablemente, la insistencia en reflexionar sobre la bondad de Ruy y las razones que pueden asistir a los que buscan su perdición.» Pero, después, J. Gutiérrez afirma que «importa subrayar que Salucio ha compuesto dos actos, el 1º y el 2º, casi perfectos; en ningún momento decae la tensión dramática, sostenida hábilmente con los manejos e intrigas del antagonista» (*Ibidem*, p. 162).

<sup>32</sup> Cfr. A. Hermenegildo, *op. cit.*, p. 57: «La persona de la tragedia, por otra parte, no debe ser ni buena ni mala, porque si está llena de virtudes, el espectador se indignará al ver que se persigue injustamente hasta la muerte a una persona. Y si es mala, el oyente se alegrará, rompiéndose así el fin de la tragedia.»

Pero, nuevo Bías, Ruy López de Ávalos lleva consigo, en su interior, toda su riqueza y, también, todo su poder<sup>33</sup>. En una escena logradísima (II, 2100-2147), don Juan II y los nobles abren el supuesto tesoro del Condestable y hallan peticiones de pobres, una carta de San Vicente Ferrer, una disciplina y un cilicio, un hueso de San Lorente, una mortaja y una calavera. Don Sancho podrá decir: «Señor, éste es el tesoro / de un conde que no fue estable» (II, 2146-2147).

Pero al dramaturgo no le basta con esto. Las señales, predicciones y consejos que acompañan a Ruy López a lo largo de los dos primeros actos, tienen como base común el resalte de la idea de la futilidad y transitoriedad de los bienes humanos, junto a la vieja idea estoico-senequista de la firmeza ante las veleidades de Fortuna y la inconstancia del tiempo. Cuando el villano Gil Parral ofrece su recién ganada hacienda al Condestable, sus palabras confirman lo que éste tiene ya muy asumido:

Catad, señor condestable,  
que el tiempo os puede traer  
a estado tan miserable  
que la hayáis bien menester,  
que no hay bien ni hacienda estable.  
(I, 645-649)

Su fiel criado Herrera le repite los mismos conceptos:

Aprisa subiste al trono;  
guarda no bajas aprisa.  
La pompa humana, ya sabes,  
que engendra ambición malquista,  
pesadumbre que en el alma  
está de un cabello asida,  
a los pies del Rey te arroja<sup>34</sup>.  
(II, 1746-1752)

La predicción que San Vicente Ferrer le hace en su carta incide en lo mismo: «que se conforme con la voluntad de Dios y tenga paciencia, que bien la habrá menester para los trabajos que se le acercan» (II, 2119 +). Y, último ejemplo, el humilde Gil Parral, al final del segundo acto, resume eficazmente las ideas que han estado presentes a lo largo de toda la obra:

Non fiéis de la fortuna,  
que cuido que horrible os mira,  
y es sin prudencia su rueda  
y os puede abatir de arriba.

<sup>33</sup> Vid., más adelante, III.9.1.

<sup>34</sup> Es un romance tradicional, del ciclo sobre don Álvaro de Luna. Vid. III.9.3. Pero su inclusión en el drama le confiere sustancia dramática original. Ya el hecho de que se refiera a Ruy López y no a Luna es significativo.



Inconstantes son los hombres,  
sus palabras son fingidas,  
cautelosas las mercedes  
y sus falagos mentiras<sup>35</sup>.  
(II, 2349-2356)

El romance, unido a este castellano antiguo, trae ecos de viejísima tradición literaria, pero todas estas voces no son sino la objetivación de la propia conciencia de Ruy López. Inútil es decir que todo este énfasis retórico, esta insistencia en las mismas notas, sirve más a una enseñanza moral —aparentemente negada por el argumento— que a una estricta funcionalidad dramática, con lo cual aquella pierde incluso mucho de su eficacia.

La sobresaturación ética del protagonista es tal que lleva incluso al mismo don Gonzalo a dudar de su papel dramático:

Don Gonzalo    García, vencido quedo  
                         de su bondad.  
García            Vence, pues,  
                         tu inclinación.  
Don Gonzalo    Fuerza es  
                         de alguna estrella. No puedo.  
                         (I, 1007-1010)

La misma fuerza de las estrellas que obligaba al rey Enrico a hacerle bien (*Próspera*, II, 2153-2154), obliga a don Gonzalo a buscar su caída. Cada personaje cumple con su propio destino —con su papel—, y el de don Gonzalo, víctima a su modo, es el de ser consumido por la envidia. Él mismo dice «que la envidia es como fuego / que siempre busca lo alto» (I, 1017-1018). Y Ruy López dice en otro momento: «Fuego de envidia ha de echarme / algún traidor que se abraza» (II, 1792-1793).

Pero don Gonzalo amplía ahora el marco de su anterior caracterización. Como se resalta en un par de ocasiones, no es sino un advenedizo con pocos escrúpulos, un burócrata intrigante. Si ahora consigue hacer padecer «por justicia» a Ruy López y lograr la pérdida de su estado y hacienda, es porque él mismo, como antes Celinda, pasa a ser instrumento de manos más poderosas. La mudanza en la voluntad real arrastra tras de sí a los nobles, y el olfato político del Condestable no deja de advertirlo:

Todos los grandes se inclinan  
al gusto del Rey; señal  
que mis daños se avencinan.  
(II, 1730-1732)

Lo cierto es que los nobles lo han advertido antes: «Anda en desgracia, y aun preso. /No habrá amigo que le hable» (II, 1552-1553).

<sup>35</sup> Véase nota anterior.

Todo el segundo acto es la plasmación de este proceso de caída, aparentemente puesto en marcha por las calumnias de don Gonzalo. Una vez concedida la mayoría de edad a Juan II, éste se enfrenta a Ruy López, lo acusa de encubrimiento, de traición, lo apresa, incauta sus bienes y, lo que es más grave, puesto que es una ofensa, envía al traidor —y finalmente villano— don Gonzalo para prenderlo. Esto último es para Ruy López el mayor agravio:

El mayor agravio ha sido  
que el Rey me pudiera hacer,  
Fortuna, tiempo ni olvido.  
(II, 1970-1972)

Al final de este acto, rodeado por los pobres, que ven en él a uno de los suyos, Ruy López, cumplido el proceso de su pasión y ante un riesgo cierto de muerte, huye gracias a Gil Parral.

El tercer acto dará una solución aparente al conflicto. Tras un hábil encadenamiento de intrigas —vicisitudes de la escapada, resultado del desafío de Herrera con don Gonzalo—, la acción recalca en Valencia. Don Gonzalo, preservado de la muerte desde la primera parte, una vez demostrada su malicia podrá morir. El antiguo privado tendrá, de acuerdo a la profecía, «sentencia en favor», pero significativamente este reconocimiento no le valdrá «para cobrar el estado» que una vez tuvo. El vaticinio, al fin, se ha cumplido en todos sus extremos.

Pero la moral de la historia no puede quedar así, y Salucio del Poyo crea un final rico en ambigüedades. La aparente justicia poética de las dos últimas escenas, donde Ruy López aparece flanqueado por dos reyes, es lugar común de la Comedia. El bueno debe obtener su galardón y el rey recompone su figura<sup>36</sup>. Pero, una vez más, la realidad del protagonista es muy diferente a la que las apariencias quieren mostrar. Incluso aparece resaltada por la circularidad de la acción. Al comienzo del drama, don Juan II acudía a casa del Condestable para celebrar Cortes. Al final, cuando los reyes de Aragón y de Castilla acuden junto a él, viudo y en una casa mísera, Ruy López solamente puede ofrecerles una única silla.

Antes de esta escena, los nobles aragoneses no recuerdan el nombre de Ruy López —esto es, al hombre—, sino sólo al Condestable. «Si fuera estable / no os olvidárades dél» (III, 3275-3276), les dice el rey don Alonso.

Don Juan II, arrepentido, rescata su dignidad regia ante los espectadores, pero en los oídos de estos no pueden dejar de resonar las palabras que pronuncia Ruy López:

Pues ¿qué bien me puede hacer  
quien tanto daño me ha hecho?  
(III, 3535-3536)

<sup>36</sup> Para este tema clave en la Comedia, la *justicia poética*, véase el citadísimo artículo de Alexander A. Parker, *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, Diamante Series, Londres, 1957; recogido como «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», en *Calderón y la crítica: historia y antología*, I, ed. M. Durán y R. González Echevarría, Gredos, Madrid, 1976, pp. 329-357.

of Juan García, and his frustrated desire for an *hábito* as the motive of the plot against Ruy López<sup>39</sup>.

La cita es expresiva. Margaret Wilson, asombrosamente, no cita en ningún momento *Luna*. Pero más sorprendente es que, a continuación, cite como novedad la introducción de don Álvaro, supuestamente ignorado por Salustio del Poyo, y concluya que las semejanzas entre los dramas de uno y otro dramaturgo son superficiales:

Yet the comparison of the two works leaves no doubt that Mira's is much the more profound and mature, and that the similarities, though many, are only superficial. This profundity is achieved firstly through a more skilful use of historical material. By introducing the Infante and Don Álvaro, whom Salustio ignores, and allowing them to play their historical roles, Mira is able to dispense with much of the novelistic incident of the earlier play, and to re-create the drama inherent in history itself...<sup>40</sup>

Wilson, que ha tenido un papel fundamental en la revalorización de los dramas de Mira, parece ignorar el precedente de *Luna*. El «hábil manejo» del material histórico lo ofrece Poyo en sus tres dramas, y Mira lo acepta —en líneas generales— tal como viene dado por su modelo. Es Poyo quien hace del intrigante Ruy López histórico un modelo de privado estoico. Es Poyo también quien traspasa rasgos de nobleza del don Álvaro real al Ruy López dramático, y etcétera. No está ahí el valor original de la interpretación de Mira de Amescua.

Más sorprendente aun es que De Filippo, editor de *La adversa* de Mira, no cite una sola vez al modelo evidente de este drama, que es *Luna*<sup>41</sup>. O, cita sobre cita, que Nellie E. Sánchez-Arce tampoco lo haga en la suya del mismo drama, y llegue a hablar, por poner un ejemplo, de su «acertado empleo del *Romancero* del Condestable, muy especialmente en el tercer acto de la obra»<sup>42</sup>.

Al menos Menéndez Pelayo, cuando las obras eran atribuidas a Tirso de Molina, creyó en una posible colaboración de Poyo con él. Para este crítico, las dos partes de Mira eran lógica continuación de *Próspera* y *Adversa*:

...Drama muy profundamente histórico del murciano Damián Salustio del Poyo, cuyo estilo, mezclado con el de Tirso, domina también en estas dos comedias de D. Álvaro de Luna, que, sin gran escrúpulo, pudieran creerse nacidas de la

### III.3. La privanza y caída de don Álvaro de Luna ante la crítica

A diferencia de la bilogía de Ávalos, *Luna* ha tenido muy mala crítica. Ya en el siglo pasado, el conde de Schack escribía lo siguiente:

Pocos asuntos se han manejado tanto por los dramáticos españoles como la historia de D. Álvaro de Luna; pero la verdad es también que acaso la comedia más débil, que desenvuelva este argumento, es la de nuestro Damián Salustio del Poyo<sup>37</sup>.

Aunque ahí no lo cite, Schack parece pensar en los dos dramas que Mira de Amescua dedicó a las figuras de Ruy López y don Álvaro: *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López Dávalos* y *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, conocida también como *La segunda de don Álvaro*<sup>38</sup>. En esa comparación está la clave del menosprecio de *Luna*. Menosprecio que es, me atrevo a adelantar, absolutamente injusto. Margaret Wilson, al estudiar *La próspera* de Mira, comparaba la obra con la bilogía de Poyo sobre Ávalos y apuntaba estas modificaciones menores:

Mira's originality of substance is thus seen to be slight. There are minor modifications of Salustio's material: for instance, the elaboration of the role of the gracioso, and the replacement of Ruy López's elderly wife by two juvenile female parts, a change doubtless necessitated by the demands of the acting company. The only significant new contribution, however, is the filling-out of the character

<sup>37</sup> Adolf F. von Schack, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, III, Madrid, 1887, p. 313. La edición original alemana es de 1845. La opinión de Adolf Schaeffer (*Geschichte*, I, p. 278) no es mucho más positiva, pues resalta su confusa acumulación de escenas y asuntos.

<sup>38</sup> Se ha considerado la bilogía como de Tirso de Molina, por haber aparecido en la *Segunda parte de las comedias del maestro Tirso de Molina*, Madrid, 1635. En 1943, Eduardo Juliá demostró el carácter autógrafa de un manuscrito de Mira de Amescua con *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna* («Rectificaciones bibliográficas: *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*», *Revista de Bibliografía Nacional*, IV, 1943, pp. 147-150). El manuscrito, procedente de la biblioteca del marqués de Pidal, se encuentra en la actualidad en la Biblioteca Teatral de don Arturo Sedó, de la Diputación de Barcelona. Está firmado por Mira y tiene una aprobación de fecha de 17 de octubre de 1624. El manuscrito de *La próspera* está en la BNM (ms. 17.101), con el rótulo *Comedia famosa de Ruy López de Ábalos de mira de mesqua*. «El título y el autor, de letra sobrepuesta y algo posterior. Esta copia está firmada por un Juan Jerónimo García, que quizá fuese cómico» (Emilio Cotarelo y Mori, «Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina», en *Comedias de Tirso de Molina*, II, Nueva Biblioteca de Autores Españoles 9, Madrid, 1907, p. XXXII).

<sup>39</sup> Margaret Wilson, «*La próspera fortuna de Don Álvaro de Luna: an outstanding work by Mira de Amescua*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIII, 1956, p. 30.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Luigi de Filippo (ed.), Mira de Amescua, *Adversa Fortuna de Don Álvaro de Luna*, Felice Le Monnier, Florencia, 1960. De Filippo hace solamente tres ligeras menciones a la bilogía de Poyo (pp. 195 n., 212 y 293).

<sup>42</sup> Nellie E. Sánchez-Arce (ed.), *La segunda de don Álvaro. Doctor Mira de Amescua*, Jus, México, 1960, p. 32.

colaboración de ambos ingenios, si no complicara la cuestión otra *Adversa fortuna* de D. Álvaro que con nombre de Damián Salustio se imprimió en la mal llamada *Parte 3.<sup>a</sup>* de Lope<sup>43</sup>.

Por supuesto, hay en estos dos dramas de Mira de Amescua una calidad lírica que en vano buscaremos en la obra de Poyo. Además, y algo de ello hemos visto, no faltan defectos de construcción que no disculpa su fecha de composición. Raymond R. MacCurdy señala en *Luna* los siguientes:

In point of fact, the play has several technical and artistic deficiencies (among them, a lack of fluidity, an awkward articulation of scenes, clumsy dialogue, rather pedestrian poetry, and an infelicitous prolongation of the action beyond the climax); nevertheless, it is a convincing tragedy and, above all, a very earnest one<sup>44</sup>.

Al menos Raymond MacCurdy presta atención a la obra, aunque sea como precedente reconocido de todas las tragedias de privanza y creadora de los modelos retóricos, estructurales y temáticos que otros continuarán<sup>45</sup>. Podremos decir nosotros que ni más ni menos. No es poco, realmente. Pero la mala consideración de *Luna*, su ignorancia o su tratamiento como mero precedente no le hace justicia. *Luna* es, en sí misma, una tragedia muy rica en matices, algunos —los demás— recogidos por Mira, pero otros no. Y, lo que es más importante, *Luna* debe ser estudiada en sí misma, como obra enteramente original en sus presupuestos dramáticos, y no sólo como antecedente.

<sup>43</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, «Tirso de Molina», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, CSIC, Santander, 1941, p. 74. Blanca de los Ríos, en su edición de las obras de Tirso de Molina, rectifica a Menéndez Pelayo y sugiere la colaboración de Quevedo (*Obras dramáticas completas de Tirso de Molina*, I, Aguilar, Madrid, [1946] 1969, pp. 134-135 y 1952-1959). A diferencia de Menéndez Pelayo, Blanca de los Ríos siente casi como una ofensa personal la supuesta comparación entre Tirso y Poyo: «No hay confusión posible entre las *Prósperas* y *Adversas fortunas* de Salustio del Poyo ni, a mi parecer, la hay tampoco entre las jerarquías y las cualidades personales y estéticas de Tirso y las de Salustio...» (*Ibidem*, p. 1959). Emilio Cotarelo, sin estos arrebatos, señala que de las obras de Poyo, solamente *Adversa* «tiene alguna conexión con la de Tirso, aunque cada uno lleva el asunto por rumbo diferente». Cotarelo se refiere a la primera de Mira, pero en ésta y en su *Adversa fortuna* «parece que Tirso tuvo uno o más colaboradores» (*op. cit.*, p. XXXII).

<sup>44</sup> R. MacCurdy, *op. cit.*, pp. 111-112. En este libro, MacCurdy recoge y amplía un importante artículo anterior sobre nuestro tema, donde sólo había una escueta referencia a Salustio del Poyo («Tragic 'Hamartia' in *La próspera y adversa fortuna* de Don Álvaro de Luna», *Hispania*, XLVII, 1, 1964, p. 89, n. 1): «It is generally agreed that the Don Álvaro plays are based largely on three earlier plays written c. 1604 by Damián Salustio del Poyo and published in the *Parte Tercera*...»

<sup>45</sup> R. R. MacCurdy, *The Tragic Fall*, p. 231. Vid. III, 1., n. 8. El estudio de MacCurdy se detiene en esas obras, con especial atención a la de Poyo y, sobre todo, a las de Mira. Tratan el tema de don Álvaro: *Morales*, *paje de don Álvaro de Luna* (anón.), *El privado perseguido* (Luis Vélez de Guevara), *Picarrillo de España* (Cañizares), *Don Álvaro de Luna* (Gil y Zárate), *Verdugo y sepulturero* (Suárez Bravo), *El paje de don Álvaro* (anón.), aparte aquellas otras en que el privado es personaje circunstancial, como en *El caballero de Olmedo* (Lope de Vega) o *Doña Beatriz de Silva* (Tirso de Molina). En el fichero de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid se encuentran algunos manuscritos del siglo XIX, como un *D. Álvaro de Luna* en cinco actos (1839), o *La caída de un ministro*, que trata, curiosamente, del involuntario émulo de Luna, don Rodrigo Calderón.

En las páginas que siguen se intentará ese estudio. Desde ahora queremos llamar la atención sobre varios aspectos que Mira —y sus críticos— no toman en consideración: la rica sustancia psicológica de don Álvaro<sup>46</sup>, ni muy bueno ni muy malo, como corresponde a un héroe trágico<sup>47</sup>; su ceguera y obcecación como causantes de las acciones que lo llevan a la muerte; la sobriedad y gravedad del tratamiento, apenas sin concesiones fáciles, lo cual es más raro en la Comedia de lo que se suele decir; su estricta separación de los personajes de Ávalos y Luna, como modo de mantener una única acción a lo largo del drama.

Habrà que evitar el espejismo de considerar *Luna* como un mero epígono, incluso una imitación o calco poco matizado de los dramas de Mira de Amescua. Esta postura, aunque evidente, no es la habitual. Vista desde una perspectiva autónoma, la tragedia de Salustio del Poyo alcanza todo su sentido. La consideración final de MacCurdy, con todo su interés, aparece, bajo nuestro punto de vista, incomprensiva y cicatera:

As a tragedy, *La privanza y caída de don Álvaro de Luna* has various shortcomings other than the technical deficiencies previously mentioned. For the most part, these shortcomings are owed to Poyo's failure to vivify the tragic sense of life that lies beyond the external conflict dramatized in the play. His tragedy is simply too matter-of-fact. This is not to say, however, that either character or meaning is sacrificed to action, as happens in many other Spanish plays that involve tragic themes. We are given occasional glimpses into the inner being of Don Álvaro de Luna, but he does not seem to understand fully his own significance as a tragic hero. He does not understand that his destiny has importance beyond his own immediate circumstance. He is too imperceptive to see himself other than as a pawn in the game of power politics<sup>48</sup>.

La cita, aunque larga, merecía ser transcrita. No es cierto que tengamos solamente ocasionales vislumbres de la interioridad de don Álvaro. El protagonista

<sup>46</sup> Cfr. A. A. Parker, «Aproximación», p. 331: «La característica genérica del drama español es, por cierto, que constituye esencialmente un drama de acción y no un drama de personajes. No se propone retratar en forma acabada y completa a los personajes, aunque ciertas obras lo hagan incidentalmente.»

<sup>47</sup> Así lo señala el mismo R. R. MacCurdy, en relación a las características de tragedia aristotélica —o casi aristotélica— que tiene *Luna*: «The hero is not too 'eminently good and just', but he is 'better rather than worse'» (*The Tragic Fall*, p. 111). Piénsese que Mira, a diferencia de Poyo, hace que Vivero muera por accidente. Don Álvaro es acusado por los otros:

*Moralicos*

Alonso Pérez Vivero,

a ese balcón arrimado,

esperaba para hablarte;

era antigua la madera...

*Don Álvaro.*

Salir no quiero allá fuera,

no digan que tengo parte

en su muerte; aunque si es

mi dicha toda accidentes,

hoy lo dirán los presentes

y las historias después.

(Tirso de Molina, *Obras dramáticas*, I, p. 2032.)

<sup>48</sup> R. R. MacCurdy, *The Tragic Fall*, p. 121.



hace de sí mismo, de su confianza en sí mismo, un motivo repetido a lo largo de la tragedia. Y no se le puede achacar incomprensión de su destino personal. Precisamente, la combinación de ambos factores —confianza y ceguera ante la realidad— son las claves psicológicas que hacen de él un perfecto héroe trágico.

### III.4. Análisis de la acción dramática: la tragedia de don Álvaro de Luna

En *Luna* la acción comienza en medio de una conversación de aparente intransigencia. Varios personajes se acompañan a sus casas respectivas y comentan las incidencias del momento: el parto de la mujer de Vivero, cuándo será el bautizo, quién será el padrino... El padrino habrá de ser don Álvaro de Luna, protector del padre del niño, lo cual significa que, con toda probabilidad, el mismo Rey no dejará de acudir. El Rey, como dan todos por supuesto, no desaprovecha ocasión de honrar a don Álvaro.

Estamos ante un comienzo suavísimo, en realidad, en las antípodas del desenlace. Pero este comienzo anuncia lo que va a ser una constante de la obra: los comentarios en torno a la misma acción, las apuestas sobre el futuro, la expresión de los deseos y los temores. Como un coro de tragedia clásica<sup>49</sup>, a cada paso dado por don Álvaro en su carrera le sucede la aparición de estas voces. Ellas matizan lo que acaba de suceder y tejen en torno al protagonista —indiferente, por contraste, a ellas— una espesa aureola de expectación. Salvo los infantes de Aragón, todos esperan, al menos hasta el ecuador del drama, y hablan. Don Juan Pacheco recuerda en su monólogo (I, 257-286) los antecedentes de Luna y su pasado de pobreza, y de la comparación con su presente triunfante surge el motivo recurrente de estos parlamentos: la desconfianza con respecto al futuro del privado<sup>50</sup>.

Sin embargo, a pesar de los pesares, éste parece tener todas las cartas del juego en su mano. Y el juego, precisamente, es motivo repetido a lo largo del drama. Las voces murmuran: su hacienda crece, y no siempre por procedimientos honrados; tiraniza la voluntad —o la falta de voluntad— del rey don Juan II; se habla de asesinatos... Se habla, y eso es todo lo que de momento tenemos. Luna se encuentra, a todas luces, en fase creciente. Pero todos prevén un eclipse.

Éste es realmente el principal motivo alegórico del drama: la imagen lunar. Don Álvaro de Luna es un hombre radicalmente determinado por su apellido. La

<sup>49</sup> Cfr. R. R. MacCurdy, *The Tragic Fall*, p. 113: «Here, as throughout the play, the three courtiers perform a function similar to that of the Greek chorus, interpreting each event and heightening the tension by intimating that the favorite's every gain is but a step toward his ruin.» J. Gutiérrez (op. cit., p. 132) le llama a esto «técnica de contrapunto».

<sup>50</sup> De la importancia de estas intervenciones en el curso de la acción dramática puede dar idea su número: I, 372-386, 527; II, 1011-1014, 1115-1122, 1353-1396, 1541-1572, 1633-1676; III, 2271-2290, 2446-2466, 2637-2644, 2802-2835, 3095-3104.

imagen es pertinente tanto en el plano metafórico como en el estructural. En el primero de ellos, la referencia constante es el binomio luna/sol, asociado al de Luna/Rey:

Que soy Luna, y lo seré  
mientras el Rey fuere sol.  
(I, 781-782)

La imagen, según cada situación, puede aparecer matizada:

Por mí la luna en el mundo  
más que el sol resplandecía.  
(III, 2895-2896)  
Mas, pues que la luna muere,  
decidle al sol que se aguarde.  
(III, 3049-3050)

Y, dentro de su campo semántico, pueden haber otros elementos adyacentes, con significativos valores en cuanto a la misma acción dramática:

Que esos que me están turbando  
son nubes que van pasando  
por debajo de mi luna.  
(I, 184-186)  
¿Qué nube es ésta importuna  
que se pone ante mi luna  
y el rey don Juan, que es el sol?  
(I, 744-746)

La imagen, obviamente, no es original, pues se encuentra a cada paso en el romancero y en la literatura del XV<sup>51</sup>. Pero también es evidente que Salucio del Poyo consigue desarrollar al máximo toda su expresividad trágica.

Mucho más importante es su valor estructural, que en cierto sentido queda reflejado en los anteriores ejemplos. Toda la tragedia es la plasmación dramática de las fases de esta luna, desde su crecimiento hasta el eclipse final, en una suerte de estructura simbólica que le da trabazón y coherencia interna<sup>52</sup>. Los tres primeros ejemplos citados pueden dar una idea de esa progresión ascendente y descendente, aparentemente detenida en el momento culminante del plenilunio y

<sup>51</sup> Vid., más adelante, III.9.1. y III.9.2.

<sup>52</sup> R. R. MacCurdy asocia, acertadamente, la función estructural de las fases de la luna a las cuatro posiciones clásicas de la rueda de Fortuna: «It occurred to him to use the lunar imagery, not simply as a rhetorical device as it had been employed before him, but as a structural principle analogous in function to the Wheel of Fortune. So it is that the changing fortunes of his Don Álvaro de Luna correspond to the major phases of the moon: crescent (Don Álvaro's ascendancy), full (his fulfillment), and waning (his decline) —and one can add the eclipse (his death)» (*The Tragic Fall*, pp. 112-113). Algo semejante expresa J. Gutiérrez: «Todavía no está llena la luna. Todavía el Rey otorga más títulos...» (op. cit., p. 137).

más visible en las otras dos fases. Esto se muestra de modo clarísimo en el hecho de que de diecisiete referencias al esquema Luna/luna, siete corresponden al primer acto, una tan sólo al segundo y nueve al tercero, cuando la inminencia de la catástrofe hace presa en todos.

De ahí que todos hablen... y esperen. Pues —no hará falta decirlo— don Álvaro, como todo privado, tiene muchos enemigos y la envidia omnipresente, que es su mayor azote, crece al mismo ritmo que su fortuna. La actitud de los envidiosos puede resumirla muy bien el comentario de don Alonso:

Siga su buena fortuna,  
dejalde crecer a una,  
que esta creciente no es mala,  
pues en menguante señala  
un grande eclipse de luna.  
(I, 382-386)

Marcado por su propio apellido, Luna crece confiado mientras sus enemigos esperan la inevitable llegada de la fase menguante.

Los infantes de Aragón, extraños al reino, aparecen en los dos primeros actos como nubes ocasionales que justifican el progreso de la acción con su impaciencia. La actitud de los nobles para con ellos es fundamentalmente ambigua: ven con agrado la aparición de una fuerte cuña en el poder del privado, pero, al mismo tiempo, les repugnan los métodos seguidos con el Rey. El eufemismo de «ponelle en su libertad de rey» (I, 421-422) suaviza lo que no deja de ser un secuestro de la autoridad regia, lo hace más digerible. Pero los Infantes no son sino un síntoma de la situación de quiebra evidente de esa autoridad. Acuden porque la debilidad del poder o, quizás mejor, su división, ofrece una presa de fácil apariencia.

Tras su relativo triunfo —o relativo fracaso—, la vuelta a escena en el segundo acto va a tener nuevas características, pues los Infantes parecen haber aprendido de la actitud paciente de la nobleza local:

Que la fortuna es mudable  
y el tiempo largo y preciso,  
el Rey fácil y remiso,  
y ambicioso el Condestable.  
(II, 1549-1552)

Es un análisis correcto de la situación: esperar que la maduración de las circunstancias allane el terreno. Pero no es simplemente un dar tiempo al tiempo, sino que supone una valoración que trasciende la de los nobles. Sí aparece el tópico de las mudanzas de fortuna, asociadas al tiempo omnipotente, pero no es solamente eso. La idea está estrechamente unida a la esperanza en que don Álvaro, ambicioso, cumpla de un modo acelerado su ciclo ascendente. Además, puesto que el Rey es fácil y no hay en la corte nadie «que no esté ya apasionado» (II, 1556), el mismo don Álvaro quemará sus alas y dejará caer el poder en manos de los intrusos.

Para los nobles todo es simple cuestión de paciencia, como lo expresa don Pedro al comienzo de la última fase:

¡Paciencia! Dejad pasar  
los tiempos tras su fortuna,  
que ya está llena esta luna  
y por fuerza ha de menguar.  
(III, 2271-2274)

El objeto de todos estos comentarios, aquél a quien todos envidian y temen —o admiran—, don Álvaro, ocupa el centro de la acción con absoluta indiferencia a las murmuraciones. Sabe que hablan, que esperan, pero su confianza en sí mismo y en el favor del Rey son absolutas:

Ni temo a quien me murmura  
ni mormuro a quien me teme.  
(I, 235-236)

Don Álvaro tiene un extremada facilidad para hacer encajar todas las piezas discordantes en el orden ideal de sus deseos. Su situación privilegiada lo hace encerrarse en sí mismo, en las fantasías de su ambición, incapaz de valorar la realidad en torno. Y esta tendencia se irá agudizando a medida que entre en la fase menguante de su poder.

Ahora, en el primer acto, la realidad inmediata de su prosperidad encaja, o parece encajar, con la realidad de sus deseos:

¡Oh, mil veces venturoso!  
¡oh, desdichado envidioso!  
¡oh, venturoso envidiado!  
(I, 179-181)

Como sujeto iluminado, único habitante de su mundo de ilusiones y apariencias, el enfrentamiento con la realidad se remite constantemente al futuro. Ni siquiera llega a coincidir sobre el tablado con los entrometidos Infantes y, al final, su destierro, coincidente con el entreacto, no es sino una breve ausencia para poder llegar con más poder al comienzo de la segunda jornada.

Pero antes de eso, don Álvaro debe encarar un momento de verdad, si bien no es más que uno de los pocos presagios que por ahora le alcanzan. Es, dentro del esquema trágico que sigue Poyo, la necesaria predicción, el vaticinio que ilumina el destino del héroe, tal como vimos en *Próspera*. En este caso el adivino es un loco, pero no un bufón, sino un «loco juicioso», un «loco cuerdo», como lo será el Pasquín de *La cisma de Inglaterra*, de Calderón. Pasquín es loco precisamente para poder decir las verdades a otros prohibidas<sup>53</sup>. Como él, también

<sup>53</sup> Cfr. Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra*, ed. F. Ruiz Ramón, Castalia, Madrid, 1981, p. 96: «Si no digo lo que quiero, / ¿de qué me sirve ser loco?».

este loco ha sido un hombre «con mucho juicio y seso» (I, 565) y, como puente hacia *Próspera*, en el pasado él y Enrique de Villena, el hechicero, habían sido «grandes camaradas» (I, 562). Dada la ceguera ante la realidad de don Álvaro de Luna, ¿quién mejor que un loco para revelar a él su futuro?

El loco, como quien puede decir las verdades, pregunta quién de los dos que llegan es el Rey, pues «hay más reyes en Castilla / que en juegos del ajedrez» (I, 533-534). Solamente él podría insinuar, además, que el privado tiene «hacienda ajena» (I, 566). Cosas que don Álvaro puede permitírselas decir a un loco y a nadie más, aunque, por otra parte, no puede ignorarlas. Sin embargo, se trata fundamentalmente de un reflejo de esa opinión que él desprecia o finge ignorar y que ahora le alcanza.

El loco, en su papel de vidente, deja marcado el futuro que espera al próspero privado:

Dejad esa fantasía,  
duque, porque vendrá día  
que no tengáis un cornado.

Nadie se puede llamar  
venturoso hasta la muerte,  
que tenéis un rey por suerte  
y una reina por azar.

Aunque la envidéis de falso  
os ha de querer el resto.  
Esto os aviso, y sin esto,  
que os guardéis del cadahalso.

(I, 592-602)

El juego, una vez más, con todo su significado de azar y mutabilidad, de apuesta, sirve de cauce para mostrar a Luna su inestabilidad<sup>54</sup>. Pero, a diferencia de caso de Ávalos, la predicción deja algunos cabos sueltos que el protagonista no logrará interpretar en ese momento. «Una reina por azar»: en el futuro, cegado por su prepotencia, no recordará la alusión. Si en *Próspera* el aviso cumple un papel decisivo para la transformación del héroe, para su *desengaño*, en *Luna* la propia personalidad del protagonista anula su eficacia, la neutraliza, la transforma en algo inerte, dentro del cuadro previo de su visión. El tan poco ambiguo «cadahalso» de que le advierte el loco es transformado en «Cadahalso», esto es, un pueblo de la actual provincia de Toledo. Con imaginar que ello sea así, por un puro acto de volición, don Álvaro —pese a la tristeza causada por el conjunto del aviso— cree poder salvarse.

<sup>54</sup> Cfr. J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, pp. 392-393 y 394: «Con lo que precede comprendemos el gran desarrollo que en la literatura barroca adquiere la consideración estimativa del caso de los que aciertan o yerran en su juego estratégico con el mundo, con la sociedad... En la España del XVII se da un incremento morboso de toda clase de juegos de azar, pero en especial del juego de naipes. Muchas veces las cartas han servido de imagen para dar idea de un tipo de comportamiento como el que aquí queremos definir, en tanto que propio del hombre barroco...»

Mientras tanto, el presente no ofrece grandes inquietudes. El bautizo del hijo de Vivero proyecta el favor real que goza don Álvaro sobre sus propios validos. El breve destierro que sufre es, en todos los sentidos, un entreacto que no hace sino avivar el amor del Rey. Y éste, cuya «mansedumbre» (II, 1524; III, 2256) hace decir a alguno que no tiene del león «más de sólo la corona» (II, 1504), es doblemente ciego, pues su visión de la realidad se da a través de la del propio Luna:

Hablen lo que quieren, hablen.  
Digan, maldicientes, digan.

Yo tengo dicho que gusto  
de hacer en esto mi gusto.  
Ninguno me contradiga.  
Diga el imbidioso, diga,  
que soy rey injusto o justo.

Don Álvaro ha de ser luna  
mientras su rey fuere sol.  
(I, 290-298)

La vuelta del privado, al comienzo del segundo acto, aparece enmarcada en el clima de inestabilidad y división que sufre el reino, tal como las palabras del propio Rey se encargan de subrayar desde los primeros versos. En contraste con esta situación, el Rey exhorta a todos a recibir con regocijo y fiestas a quien va a nombrar, en seguida, condestable (II, 1006), conde de Santisteban de Gormaz (II, 1009-1010) y duque de Rianza (II, 1022). Don Pedro se preocupa de llevar la cuenta de todos los títulos de duque que ha ido adquiriendo don Álvaro a lo largo del drama:

Con éste vienen a ser  
cuatro ducados, que son  
el de Escalona y Ayllón,  
de Rianza y Alcocer.  
(II, 1023-1026)

Aún le faltan siete títulos, que irán desgranándose a lo largo de este acto. Al dramaturgo le interesa mostrar esta hinchazón, que es la de la misma luna cuando se acerca al plenilunio. Su inminencia, por otra parte, provoca en el privado todo tipo de desórdenes que, encadenados, provocarán la rápida fase descendente. Don Álvaro, al sobrepasar sus propios límites, va a sentar las bases de su caída. Por lo pronto, hay en él desde que vuelve del destierro un sutil cambio con respecto al Rey, una multiplicación de gestos, de actitudes sumisas que hechizan —y él lo sabe— al débil Juan II. Lo saben también los nobles desde antes:

Don Pedro  
Don Fadrique

¿Qué hace en tierra?

¿Qué ha de hacer?  
Que de aquella suerte encanta al Rey...  
(I, 332-334)



Pero ahora su crecida confianza lo lleva más allá, a sobrepasar el marco de su condición de vasallo, con lo cual él mismo agrieta la base que lo sustenta. El episodio central, el nudo de múltiples cabos que se deshará, es el matrimonio impuesto al Rey. Dramáticamente, este episodio es riquísimo en consecuencias.

Por una parte se arroga uno de los privilegios del soberano, que es el de casar a sus vasallos. Don Álvaro lo hace con su propio rey. Es, a todas luces, un exceso, y provoca, aunque sin consecuencias aparentes, un primer enfrentamiento con Juan II. La inmediata venganza regia —casarlo a él— no es más que un nuevo favor.

Pero la elección de la Reina supone el *azar* previsto en el parlamento del loco: la Reina no va a conseguir, en cuanto se instale, que el privado comparta a su real marido. Don Álvaro trae a Castilla a su más poderoso rival, el único que puede alterar la relación luna-sol, que es toda la base de su poder, de su brillo.

El exceso por arriba se complementa —con caracteres de presagio— con un exceso por abajo. Ante la justa sorpresa de Vivero y su incomodidad en el papel asignado para él por Luna, la reacción de éste es de cólera y arrogancia. Vivero es el privado del propio don Álvaro, quien va a comportarse como un rey injusto con su vasallo:

¿No sabes que no es el Rey  
más de lo que quiero yo,  
que soy quien te ha dado el ser,  
y quien te pudo hacer  
podrá deshacerte?...

(II, 1232-1236)

Como en barroca espiral, la relación Luna-Vivero anuncia la que se dará en el círculo exterior: la del Rey con el propio Luna<sup>55</sup>.

A partir de aquí, los últimos tramos de su crecimiento van acompañados de las señales de su próxima caída. No han faltado avisos hasta entonces, como cuando don Álvaro dice al Rey: «Si me habéis de ejecutar, / señor, irme he a retraer» (II, 1061-1062). Lo dice en un sentido puramente mercantil, el de ejecutar una deuda, pero es otro el sentido que advierte el espectador.

La invitación de los Reyes a sentarse a su mesa —privilegio excepcional— provoca en él un sentimiento desacomumbrado: la inquietud ante el futuro.

¡Ah, Fortuna, estate queda,  
no seas mudable y soez!  
¡Oh, quién pudiera esta vez  
echar un clavo a tu rueda!

(II, 1629-1632)

Es significativo que estos versos corresponden exactamente a la mitad del drama, que tiene 3270. Por una vez la postura del privado es conservadora. Pero el

<sup>55</sup> Al final, ya en el cadalso, don Álvaro verá con lástima la llegada del paje del Príncipe. Es el círculo inferior, la posible repetición de su propia historia.

dramaturgo reserva todo el esplendor de la luna llena, por más que ahora brille con fuerza, para el final del segundo acto. Antes, en llamativo contraste, se entrelazan la gloria y la carcoma de su privanza: en Toledo, ciudadanos y artesanos rechazan los nuevos tributos y se le oponen (II, 1677-1808); pone en fuga, definitivamente, a los Infantes (II, 1809-1872), con lo que recibe nuevas mercedes; se enfrenta y mata delante del Rey —otro exceso— a un soldado peticionario (II, 1897-1956). El pueblo llano se enfrenta al privado y a lo que éste representa<sup>56</sup>. Por otra parte, Luna está en su momento de máximo resplandor. Cuando el Rey le anuncia lo que va a ser la culminación de su crecimiento, vuelven a él la duda y el miedo:

¡Oh, señor! Tantos favores  
me hacéis que temo y sospecho  
que me han de hacer mal provecho.

(II, 1949-1951)

En la última escena introduce Salucio del Poyo todo su saber dramático para realzar la ceremonia de la luna llena: la investidura como caballero y maestre de la Orden de Santiago (II, 1987-2089).

Merece destacarse cómo el dramaturgo sabe sacar partido de la ruptura de una convención de la Comedia: no dejar vacío el escenario en el transcurso de un acto. La acotación es muy precisa: «Vanse todos, y tocan un rato la música que hubiere, y vuelven a salir...» (II, 1986 +). Ese escenario vacío, donde suena una música que debemos suponer solemne, crea un hiato, un espacio cargado de expectación y solemnidad. Vamos a asistir a la ceremonia del plenilunio trágico, al momento de brillo más refulgente, tras lo cual vendrá el silencio dramático del segundo entreacto. Cuando se reanude la acción es inevitable la caída del protagonista.

En solemne endecasílabo, don Álvaro dice las últimas palabras de esta jornada: «que no hallen ellos en su rey clemencia» (II, 2089). Una vez más, de su propia boca salen los avisos. Luna no se refiere, como él cree, a los Infantes.

El tercer acto supone el desarrollo de la fase final de la lunación: la enemistad activa de la Reina, el asesinato de Vivero —último exceso colérico de don Álvaro—, el definitivo abandono del favor real... Al final, la larga y patética secuencia de su muerte.

«Ya es otro tiempo, maestre» (III, 2398), le dice el Rey. «¿Qué he de hacer? ¡Viva quien vence!» (III, 2446), dice don Juan Pacheco, el último noble que lo abandona. «¡Todo es nada, vive Dios!» (III, 2516), gritará un nuevo don Álvaro de

<sup>56</sup> MacCurdy no advierte el juego de contrastes de este encadenamiento de escenas: «Things continue to go well for the favorite. He puts down a citizens' revolt in Toledo; he routs the Infantes de Aragón in the battle of Olmedo but earns their gratitude, he thinks, by letting them go free. Juan II rewards him with new honors and titles, even though Don Álvaro earns his disapproval momentarily by killing a disrespectful soldier in his presence. The act ends with Don Álvaro's investiture as the Maestre of Santiago, the culmination of his many triumphs» (*The Tragic Fall*, p. 115).

Luna, ya desengañado. Pero su desengaño ni es súbito ni es fácil, dada su personalidad. Tras la muerte de Vivero cree poder contar con el Rey, como hasta entonces:

Denme un caballo,  
que a nadie temo, que es el Rey mi gallo.  
(III, 2176-2177)

Tarda en reconocer que ni don Juan ni la Reina lo apoyan:

¿La Reina allí, y no me habla  
ni me mira? ¿El Rey airado  
conmigo? ¿Don Juan turbado?  
Mi desdicha es que se entabla.  
Pero don Juan es mi amigo;  
la Reina no me aborrece,  
pues con esto me agradece  
lo que me debe...  
(III, 2423-2430)

Él es el único de los personajes que no sabe de su inminente prisión (III, 2447-2466). Cuando sale al balcón, en la escena del prendimiento, piensa «que todo vendrá a ser nada» (III, 2571).

Lo más patético de don Álvaro es ese choque brutal, que la desgracia aviva, entre sus sueños y la realidad. Soberbio y confiado en el primer acto, cuando parecían coincidir, pasa a ser trágico y grotesco, a un tiempo, su comportamiento final. Todo señala su derrumbe y él es el único, tanto entre sus enemigos como entre sus allegados, que no lo ve, que no quiere verlo. Otras dos escenas resaltan ese absurdo. En una, su mujer le cuenta su sueño premonitorio y la reacción de Luna es el fácil recurso a la conseja popular:

Mil bendiciones os doy,  
pues la vida me alargáis.  
(III, 2477-2478)

La otra es de una gran eficacia dramática, aunque si se viese fuera de este contexto carecería de sentido. Cuando aún es posible huir, don Álvaro, tranquilamente, se pone a dormir (III, 2536-2553). Tras el sueño, cuando ya está cerca, aún llegará a decir «que el Rey es en mi favor» (III, 2564).

Pero Juan II, que con su mansedumbre y falta de voluntad hizo posible la larga privanza de Luna, ahora, por las mismas razones, lo abandonará a su suerte. Sus palabras recuerdan las de Pilatos:

Dadme la pluma, señora,  
cortada de mi inocencia.  
(III, 2839-2840)

Con el prendimiento de don Álvaro se puede dar por concluido el ciclo, pero no es así. La larga escena del juicio, típica de un drama actual de sala de justicia, según MacCurdy<sup>57</sup>, prolonga la tensión y consigue ir haciendo del tiránico Luna una víctima. La insistencia de Poyo en los efectos catárticos de los momentos posteriores es ya innecesaria. Don Álvaro llora su desengaño, como Ruy López, pero significativamente no hay en él arrepentimiento. Es ya la víctima trágica, y víctima no tanto por los Reyes o el hado, como por sí mismo, por sus propios errores y su ceguera.

La escalofriante escena del cadalso —o «teatro»— se introduce por los populares romances sobre el personaje histórico. Entonces, su compartimiento digno e incluso orgulloso se muestra en detalles como el de elogiar los filos que el verdugo ha dado a la cuchilla:

Dame el cuchillo. Verélo  
si le traes bien afilado.  
¡Qué buenos filos le has dado!  
(III, 3059-3061)

Don Álvaro tiene ya tanto orgullo «como don Rodrigo en la horca»<sup>58</sup>. Pero es el brillo final antes del eclipse:

No me quejo yo del Rey,  
que el Rey nada me debía.  
Quéjome de la fortuna,  
que más que me dio me quita.  
(III, 2903-2906)

El verdugo degüella a don Álvaro ante los espectadores del corral. Es ya, definitivamente, una víctima. La tragedia se ha cumplido. Pero el Rey debe salvarse una vez más, si no como hombre, sí como institución. Cuando Juan II toma el castillo que defiende la mujer de Luna —doble escarnio—, los versos finales del drama aparecen cargados de ironía:

Y con aquesto darán  
fin a las altas grandezas  
del segundo rey don Juan.  
(III, 3268-3270)

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 116: «The trial scene, typical of modern courtroom drama, is one of the longest in the Spanish theatre, as the attorneys for the prosecution and the defense argue over the legal technicalities (many couched in Latin) involved in the charges.»

<sup>58</sup> Es una impresionante anticipación del suplicio del privado don Rodrigo Calderón, en 1621. Cfr. Bartolomé Bennassar, *Los españoles. Actitudes y mentalidad*, Argos, Barcelona, (1975) 1976, p. 18: «Dio tal ejemplo de resignación, confesó sus faltas con tal sinceridad y mostró en sus últimos momentos tanta dignidad y valor, que sus propios enemigos lo admiraron. Y de ahí esa suprema consagración expresada en el dicho 'tiene más orgullo que don Rodrigo en la horca'.»

Como en *Adversa*, don Juan II se ha salvado solamente en el terreno de las apariencias.

### III.5. Los dramas de privanza en su marco histórico inmediato

#### III.5.1. *La peripecia trágica: Fortuna y política en los dramas de privanza.*

Los dramas de Ávalos y el de Luna son la cara y la cruz de un mismo tema: el de la privanza, materialización concreta del cambio trágico de la buena a la mala fortuna. Pero su tratamiento no es el mismo en los dos casos. En *Luna*, Poyo se sujeta a un esquema trágico, incluso muy clasicista<sup>59</sup>, mientras que en la bilogía cede al híbrido triunfante de la tragicomedia. Sea como sea, en todas estas obras los protagonistas hacen la completa rotación de la Fortuna. La justicia poética rehabilita a Ruy López el Bueno —excesivamente bueno para ser trágico—, pero ni es total esa rehabilitación ni, sobre todo, es creíble. En uno y otro caso, el privado cae y en su derrumbe se produce el efecto catártico y ejemplar. En uno y otro caso, se da una reflexión de carácter universal sobre la fortuna y sus mudanzas, pero aplicado a un problema sentido como actual por el público de los corrales. Sin embargo, ni uno ni otro, pese a cumplir el mismo papel de privado, son equiparables.

La preocupación didáctica es una constante en la obra dramática de Poyo. En los tres dramas de privanza se da un acercamiento ético y político al tema, con unas conclusiones que abarcan ambos planos, tanto en su vertiente individual como colectiva. Ético, en cuanto hace referencia al tópico de Fortuna, de tan larga tradición, y a la actitud del individuo ante ella. Político —aunque no menos ético, en realidad— en cuanto se refiere al hecho contemporáneo de la privanza, de los validos.

Hay así como dos lecturas posibles y no contradictorias. Una más general —incluso demasiado general— y otra más concreta, más arraigada en las circunstancias. Un ejemplo de la primera puede ser la que Raymond R. MacCurdy hace de *Luna*:

<sup>59</sup> R. R. MacCurdy ha señalado los rasgos que hacen de *Luna* una tragedia «casi aristotélica» (*The Tragic Fall*, p. 111): «The subject matter of Poyo's tragedy is, of course, historical rather than of the author's invention. Its plot is single in its issue in that it contains but a single change of fortune and that change is from good to bad. The plot is complex rather than simple in that it involves both a reversal of the situation and recognition on the part of the protagonist. The hero is not too 'eminently good and just', but he is 'better than worse'; and his misfortune is brought about, 'not by vice or depravity, but by some error or frailty'. There is a final scene of suffering, and the whole is intended to arouse pity and fear in order to achieve the catharsis of these emotions. One might add that the play is 'classical' also in its sustained sobriety, having almost no comic elements.»

But the meaning of Poyo's play emerges as clearly as the allegory of the Fall of man. Whatever Don Álvaro's intentions, he seeks to make his way in the world armed only with ambition, pride, and human resourcefulness. His disaster serves as testimony to the moral that those arms are not enough, not merely to contend with the complexities of this life, but more importantly, they count for nothing in the eternal scheme. Such is the message of Poyo's tragedy, a message that will be repeated time and again in the later tragedies of *privanza*<sup>60</sup>.

Podríamos añadir nosotros que éste es sólo uno de los posibles significados de la tragedia de Salucio del Poyo. Del mismo modo podríamos decir que en el caso de Ruy López, éste pretende seguir su camino armado solamente con su valor, su honradez, lealtad y autoestima, pero ello no basta «en el esquema eterno». Pero ¿cuál es ese esquema eterno? Es cierto que en *Luna* el protagonista es el principal responsable de su fracaso, y ahí está una de sus claves trágicas. Pero, ¿es eso enteramente cierto? Y, si lo es, ¿no sucede otro tanto con Ruy López, pese a ser tan diferente?

La tesis de Leicester Bradner, seguida por MacCurdy y Díez Borque, se basa en la suposición de que en estos dramas se hurtan los problemas políticos para sustituirlos por su vertiente sentimental, emocional, personal, en suma<sup>61</sup>. Esto no solamente es una visión insuficiente, sino ahistórica y reduccionista, según nuestro criterio.

Si hasta ahora hemos analizado estos dramas en sí mismos, como universo dramático regido por sus propias leyes de causalidad, ahora toca hacerlo en relación al contexto en que fueron escritos y representados. Esto supone integrar en la materia dramática todos los significados que la realidad político-social y cultural de fines del XVI y comienzos del XVII necesariamente le prestaba.

Por supuesto, existe una lectura universal del héroe trágico que cada época reactualiza, de acuerdo a su código general de ideas y creencias. Ello permite —con las lógicas salvedades— hermanar una figura del siglo XV, como don Álvaro de Luna, con cualquier figura legendaria de la Grecia clásica. Pero no menos cierto es que cuando Salucio del Poyo escribe, aquel privado de Juan II iba a ser puesto en relación por el público contemporáneo con el sistema de validos que los Austria menores, concretamente Felipe III, impusieron a partir de 1598. Cuando el don Álvaro de Luna dramático afirma, ya en el tercer acto, que «no hay para Fortuna resistencia» (III, 2921), expresa una idea arraigada antes y después del duque de Lerma o de Rodrigo Calderón. Cuando el mismo Rey, que lo ha derribado, concreta su lección moral en una experiencia directamente política, la interpretación aparece actualizada:

Pero porque la mudanza  
de fortuna te derribe,  
tu caída y mi venganza

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>61</sup> L. Bradner, *op. cit.*, *passim*. José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976.



represente la privanza  
que con reyes muere y vive.  
(Luna, III, 2811-2815)

O cuando es el privado quien subraya esa lectura, en este caso como portavoz de una opinión más amplia, expresada en el romance tradicional:

Los que priváis con los reyes,  
mirad bien la historia mía.  
(Luna, III, 2871-2872)

O bien cuando es un villano, el Gil Parral de *Adversa*, quien recuerda ese sentido ejemplar, para el presente, que tiene la historia:

Volved los ojos, señor,  
a las pasadas ruinas  
y furtad el cuerpo agora  
a lo que vos viene encima.  
Tenedes espejos claros  
de mil pasadas desdichas...<sup>62</sup>  
(*Adversa*, II, 2357-2362)

Pero los ejemplos anteriores no deben llamar a engaño con respecto a la relación del drama con la realidad del XVII. La existencia de un reflexión dramática sobre un hecho contemporáneo no supone, de un modo mecánico, que Damián Salucio del Poyo apunte directamente a la persona de don Francisco de Rojas Sandoval, duque de Lerma y valido de Felipe III. Eso sería impensable por muchas razones, de las cuales la más simple sería la del riesgo personal. Otra, que remite a la especificidad de lo literario, es que ni don Álvaro de Luna ni Ruy López, como personajes dramáticos, se corresponden —*grosso modo*— con su colega del siglo XVII. Sin embargo, nadie podrá dudar que, por medio de esos *personajes dramáticos*, en estos dramas se trata del sistema de validos. Ahí, en las diferencias y similitudes con la realidad, en los parecidos y desemejanzas con lo que representa uno u otro privado, se encuentra el marco referencial.

Hablar del valido implica necesariamente hablar de la figura del rey, un tema clave, por otra parte, en la Comedia del XVII. El tema aparece no solamente en estos dramas, sino también en *Premio* y en *Rey*, como confirmación del interés de Poyo por el papel del gobernante. Y, por supuesto, no faltan el estamento nobiliario y el popular, así como el juego de relaciones que entre todos ellos se establece.

Por tanto, ambas lecturas son inseparables. En su sentido más amplio, estos dramas plantean una concepción estoica de la fortuna. En su sentido más inmediato —por tanto más original— se trata de una reflexión sobre el tema contemporáneo del poder.

<sup>62</sup> Una vez más, un romance tradicional integrado en la acción dramática. Vid. III.9.3.

### III.5.2. Breve caracterización histórica del sistema de validos.

La aparición de los validos está estrechamente unida a la creciente complejidad de la España imperial del siglo XVII, inmenso cuerpo político y administrativo regido por un monarca absoluto. La muerte de Felipe II, en 1598, supone la entrada en una etapa distinta en casi todos los aspectos y nuevas respuestas a problemas también completamente diferentes. Es conocida la frase del viejo rey, poco antes de morir: «Dios, que me ha dado tantos reinos, me ha negado un hijo capaz de gobernarlos». La realidad cumplió con creces esos negros augurios. Felipe III pasa por ser el más inútil, perezoso y falto de cualidades de todos los Austrias, excepción hecha de Carlos II, a quien al menos disculpa su incapacidad física y mental<sup>63</sup>.

En esta situación, a nadie pudo sorprender que en el inicio de su reinado el joven rey delegara las pesadas responsabilidades del gobierno en manos de otra persona, mientras él dedicaba sus escasas energías al juego y a la caza. La persona en quien recayó la confianza del monarca era de sospechar, pues don Francisco de Rojas y Sandoval había gozado de la mayor amistad e influencia con el entonces príncipe Felipe. Pero el elegido no era un ejemplo de integridad y buen tacto político, sino un noble ambicioso y corrompido que durante veinte años llegó a manejar todos los resortes del gobierno y creó, además, un sólida y extensa red de clientelismo político<sup>64</sup>.

Los cambios no se redujeron a esta delegación de poder por parte del monarca absoluto, sino que afectaron también a parcelas especialmente visibles de la vida española. En cuanto a lo que ahora nos importa, habría que destacar, quizás, el creciente malestar creado por el contraste entre los incipientes efectos inflacionarios de la crisis y el llamativo lujo y derroche cortesanos, tan opuestos a la acusada sobriedad del reinado anterior. Paralelo a este proceso —e interrelacionado con él—, el duque de Lerma detuvo la política militar de Felipe II para dar paso a un período de paz pactada. Esto, lejos de servir para la consolidación del Estado, provocó, en peores condiciones, el simple postergamiento de las tensiones y el posterior derrumbe militar.

Tras 1598, cualquier español era consciente de que se entraba en un nuevo período de la vida española. Hacia 1600, época aproximada de los dramas estu-

<sup>63</sup> Cfr. John Lynch, *España bajo los Austrias*, II, Península, Barcelona, 1972, p. 23: «Con escasas luces y poco carácter para sus inmensas responsabilidades, visto por sus funcionarios y sus súbditos con una mezcla de indulgencia y exasperación, y condenado por la opinión posterior a él como totalmente incapaz de gobernar, Felipe III sometió la monarquía personal a la más dura prueba que haya soportado nunca.»

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 25: «Lerma deseaba el poder no ya para gobernar, sino para granjearse prestigio y sobre todo riqueza. En la persecución de ésta se mostró muy activo y carente de escrúpulos. Tras empezar su carrera pública con dificultades financieras, amasó gradualmente una enorme fortuna personal y utilizó desvergonzadamente su poder político para conservarla y ampliarla. Si Felipe III fue el gobernante más perezoso que había tenido España, Lerma fue indiscutiblemente el más codicioso.»

diados, la conciencia de la crisis —enmascarada por una política irresponsable— podía alternarse con un relajado clima de confianza y pasivo optimismo<sup>65</sup>.

Con todo, el factor más nuevo y sorprendente que se les presentaba a los españoles de aquellos años, tras el reinado de un monarca activo y con facultades políticas, era precisamente esa dejación del gobierno personal por parte de Felipe III. Con Felipe II pudo haber personajes cercanos al rey que, gracias a sus méritos como letrados o burócratas, pudieron ser vistos como privados. Hombres que cumplían funciones de secretario y cuya extracción social era de la baja nobleza o, incluso, que no eran nobles. El caso más sobresaliente es el del célebre Antonio Pérez, de fulgurante caída. Pérez llegó a escribir, si es cierta la adscripción, un *Norte de príncipes*, dedicado al duque de Lerma, sobre «cómo se debe gobernar un privado»<sup>66</sup>. Sin embargo, pese a su experiencia, saltan a la vista las enormes diferencias que existían entre uno y otro rey, así como entre el papel posible de uno y otro privado.

Tomás y Valiente, autor del más riguroso estudio sobre el tema, señala lo novedoso del sistema inaugurado por el duque de Lerma:

Hay ingredientes en la figura del valido que no se dan en la del secretario de Estado: ambición de mando, alta categoría nobiliaria y la inicial y profunda amistad con el rey, disfrutada antes de que el príncipe fuera rey. Desde esta triple plataforma los validos no podían conformarse, y no se limitaron ciertamente a eso, con ejercer una influencia secreta sobre el rey desde la sombra. En eso se diferencian del simple favorito real, en su afán de actuar por sí mismos, para lo cual, como iremos viendo, obtendrán un cierto reconocimiento y título jurídico-político<sup>67</sup>.

Esta caracterización general va a dar las claves de un sistema que, a lo largo de ese siglo, va a ir unido a los nombres del duque de Lerma, Uceda, Olivares, Haro, Nithard y Valenzuela, aunque cada uno de ellos tuviese su propia personalidad y sus buenas o malas cualidades. El esquema simplista de achacarlo todo a la debilidad del rey en manos de un valido ambicioso, posible en torno a 1600, no

<sup>65</sup> Cfr. A. Domínguez Ortiz, *El Antiguo Régimen*, pp. 363 ss. Según Maravall (*Teatro*, pp. 10-11), la conciencia de crisis era más aguda: «Lo cierto es que, alrededor de 1600, la amenazadora progresión negativa de la despoblación, la desordenada alza de los precios, la confusión monetaria, los penosos efectos del estatuto de pureza de sangre —que contribuye a restablecer ciertas marcas de una cerrada sociedad de castas—, el arrasamiento mental que, si bien con no todo el éxito que cabría temer, practica la Inquisición, la incomunicación con el mundo en que se producen las novedades técnicas y científicas, el grave empeoramiento, finalmente, del régimen de alimentación de las masas campesinas y urbanas —fenómeno este último que si es común a toda Europa, se presenta en España con mayor dureza— dan lugar a que la centuria del barroco se anuncie en la península con una faz muy desfavorable.»

<sup>66</sup> Antonio Pérez, *Norte de príncipes, virreyes, presidentes, consejeros y gobernadores*, Espasa-Calpe, Madrid, 1969. El tratado, conservado en varios manuscritos, se escribió en 1601 para el duque de Lerma, «gran privado del señor rey don Felipe III». Marañón, entre otros, considera que su autor no fue Antonio Pérez, sino su amigo, el abogado Baltasar Álamos de Barrientos. Véase, para estas cuestiones, la introducción a la obra citada.

<sup>67</sup> Francisco Tomás y Valiente, *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, Siglo XXI, Madrid, (1963) 1982, p. 54.

se puede justificar en todos los casos<sup>68</sup>. Si Lerma y Olivares responden al cuadro general expuesto por Tomás y Valiente, también es cierto que el indudable temple de hombre de Estado del Conde Duque faltó casi por completo en Lerma. Por otra parte, a la indefinición jurídica de este último —que debía actuar en cuanto amigo del rey—, sucede una progresiva tendencia a la institucionalización de la figura, como algo semejante a un ministro de Estado o primer ministro.

Esa misma indefinición, unida a factores como la perplejidad ante un monarca absoluto que no gobierna, la evidente codicia y corrupción del valido, y los primeros síntomas claros de la crisis, propiciaron el surgimiento de un amplio debate intelectual sobre el estado de la monarquía. Arbitristas por una parte, teorizadores sobre el buen príncipe cristiano por otra, críticos, aduladores, nostálgicos del pasado y reformistas, confundieron sus voces en un debate que se prolongó durante todo el siglo XVII.

### III.5.3. *Fundamento de la privanza.*

El diplomático murciano Diego de Saavedra Fajardo, en su *Idea de un príncipe cristiano* (1640) y bajo el epígrafe «Lumine solis», vuelve la vista al ejemplo de don Álvaro de Luna y Juan II para mostrar cómo la amistad es, en cuanto virtud humana, el mejor fundamento de la actuación del valido:

En todas las cosas animadas o inanimadas vemos una secreta correspondencia y amistad, cuyos vínculos más fácilmente se rompen que se dividen. Ni la afrenta y trabajos en el rey don Juan el Segundo por el valimiento de don Álvaro de Luna, ni en éste los peligros evidentes de su caída, fueron bastantes para que se descompusiese aquella gracia con que estaban unidas ambas voluntades<sup>69</sup>.

Esa «gracia» especial que confiere la amistad —y justifica la privanza— es constantemente puesta de relieve en los dramas de Poyo. En el caso de Ávalos, éste cumple el proceso ascendente tocado por ella. Esa «gracia» es escudo protector frente a todas las asechanzas que le salen al paso y le permiten, como hemos visto, alcanzar el cénit de su próspera fortuna. En *Próspera*, él mismo afirma ese sentido trascendente:

Si Vuestra Majestad me favorece,  
¿quien será contra mí?  
(*Próspera*, III, 3518-3519)

El rey Enrique III es quien marca perfectamente, en esta obra, ese doble plano de vasallo y amigo que debe tener el buen privado:

<sup>68</sup> *Ibidem*, pp. 32-36.

<sup>69</sup> Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas*, II, ed. V. García de Diego, Espasa-Calpe, Madrid, 1927, pp. 232-233.

Ruy López  
Rey

¡Sois mi rey! ¡Sois mi señor!  
Vuestro rey y amigo soy.  
(*Próspera*, III, 3686-3687)

En *Adversa* falta, en cambio, ese escudo, pues el viejo rey ha muerto y su hijo, mozo frente al maduro Ruy López, tiene a otro en su corazón. Por eso son inútiles las palabras de Herrera cuando insta a su señor a que solicite esa «gracia» de Juan II, pues ella es algo que depende más de la querencia que de la voluntad:

Dile: «Señor, resucita  
a este muerto en la tu gracia,  
pues fue tu gracia su vida»<sup>70</sup>.  
(*Adversa*, II, 1753-1755)

Podría entenderse fácilmente que es la excesiva y aun bobalicona clemencia de Ruy López la causa de su derrumbe, pues sus reiterados perdones a don Gonzalo, el envidioso intrigante, permiten a éste urdir la trama. Pero en la primera parte, vivo Enrique III, es precisamente la clemencia la que le permite a Ruy López alcanzar la admiración y el respeto de sus propios enemigos y, con ella, algunos de sus más decisivos éxitos. Ruy López, quien tiene además un valor paradigmático, triunfa en la primera parte con las mismas virtudes con que fracasa en la segunda. La «gracia» que le otorga la amistad regia es el sustento de su fortuna como privado<sup>71</sup>.

Poyo resalta a cada paso la fuerza de ese amor, incluso hasta el grado de lograr hacerlo empalagoso, como cuando rey y privado juegan a representar distintos papeles en la intimidad. Como dice Enrique III:

A quien yo mi pecho fío  
por fuerza he de hacerle bien.  
(*Próspera*, II, 1819-1820)

En el caso de don Álvaro de Luna la relación rey-privado responde, como en el anterior, a una previa relación de amistad. Don Juan II lo mira «con antojos de afición» (*Luna*, I, 341), y es ese amor el que levanta al privado:

Como reináis en mi pecho  
reinaréis donde yo reino.  
(*Luna*, I, 905-906)

Pero debe observarse el diferente matiz con respecto al «rey y amigo» de Enrique III. Don Juan II no sabe distinguir ambos planos y los confunde totalmente. Una vez más, Saavedra Fajardo ilustra la cuestión:

<sup>70</sup> Rom. tradicional.

<sup>71</sup> Para J. Gutiérrez (*op. cit.*, p. 163), el rey es encarnación misma de la próspera fortuna: «Al comenzar el estudio de esta bilogía, indiqué que, para Salucio, el mejoramiento de Fortuna equivalía al acercamiento progresivo hacia el rey, por ser éste la encarnación de la próspera Fortuna. Por consiguiente, la separación del rey lleva consigo la deteriorización de la Fortuna, el descenso en la adversidad».

Un sol da luz al mundo, y cuando se trastorna, deja por presidente de la noche, no a muchos, sino solamente a la luna, y con mayor grandeza de resplandores que los demás astros, los cuales como ministros inferiores la asisten; pero ni en ellos es propia, sino prestada la luz, la cual reconoce la tierra del sol<sup>72</sup>.

No hará falta insistir sobre el tan reiterado esquema luna-sol. Todo el fundamento del poder de don Álvaro reside en su condición de refractante del sol, de la luz del rey. Su eclipse se produce cuando el soberano se niega a verlo, a darle su luz, por tanto (*Luna*, III, 2977-2986). Y el proceso de su caída se pone en marcha cuando don Álvaro suplanta la voluntad regia y cree poder brillar con luz propia. El rey, aunque amigo, es ante todo rey, porque si todo el gobierno «se le entrega, le entregará el oficio del príncipe»<sup>73</sup>, como explica Saavedra. Ruy López, por el contrario, declara ser, ante su señor, nada «más que un dedo de su mano», un instrumento de la voluntad del rey (*Próspera*, II, 2232).

Quevedo, en su comedia *Cómo ha de ser el privado*, una contribución más a este debate, expone la misma idea y en parecidos términos:

[Un privado,] que es un átomo pequeño  
junto al rey, no ha de ser dueño  
de la luz que el sol le ha dado<sup>74</sup>.

Y más adelante resume, con concisión, su deber:

Aunque pueda aconsejar  
no le toca decidir<sup>75</sup>.

El valido es, en todo caso, un instrumento necesario, aunque peligroso para el reino e incluso, como nos lo muestran nuestros dos ejemplos dramáticos, para el propio valido. La amistad es su mejor justificación, aunque debe mantenerse en los límites de la relación rey-vasallo, tan propensa a desequilibrarse por causa de ella. Pellicer de Tobar, bajo el Conde Duque, intentaba expresar así esa peculiar relación:

Ningún mortal puede vivir sin tener confidente con quien desabrochar sus cuidados y descansar sus obligaciones. Amigo se llama entre los iguales; la distancia tan soberana que hay entre el Príncipe y el vasallo la abraza el nombre de Valido o privado<sup>76</sup>.

<sup>72</sup> D. Saavedra Fajardo, *op. cit.*, II, pp. 236-237.

<sup>73</sup> *Ibidem*, pp. 239-240.

<sup>74</sup> Francisco de Quevedo Villegas, «Cómo ha de ser el privado», en *Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas*, Real Academia Española, Madrid, 1927, p. 10.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>76</sup> José Pellicer de Tobar, *Templo de la fama, alcázar de la fortuna, dedicado a las acciones de don Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares*, f. 116. Cito por Tomás y Valiente, *op. cit.*, p. 121. Vid., sobre este aspecto, de Díez Borque, *Sociología*, pp. 172-174.



III.5.4. *El buen y el mal valido, o cómo ha de ser el privado.*

La abundantísima literatura sobre la educación del príncipe no podría olvidar, por su existencia de hecho, a la figura más próxima y de mayor influjo en el soberano. Unas veces se trata de mostrar las cualidades morales y/o políticas que debe tener el privado, pero muchas otras la intención declarada es la de dar unos consejos de navegación en el movido mar de la privanza.

En los dramas de Salucio del Poyo asistimos a la doble cara de ésta, buena y mala, con un énfasis moralizador que no falta en la literatura doctrinal sobre el tema<sup>77</sup>. Al cabo, como repiten los protagonistas y después veremos en detalle, no hay remedios contra Fortuna: el buen privado debe esperar siempre la caída, «cuando llegue la hora de su mudanza, tan cierta como la hora de la muerte»<sup>78</sup>. Con ese horizonte, y de acuerdo a él, debe actuar siempre el valido.

Ruy López es paradigma de buen privado, y lo es porque encarna también las virtudes del buen caballero cristiano. La doble perspectiva —responsabilidades del poder y valores morales— se entrelaza en él de tal modo que, cuando la propia seguridad entra en contradicción con lo justo, Ruy López no duda en hacer lo último, aunque ello suponga favorecer su caída. Así, su sentido de lo recto y necesario lo lleva al extremo de castigar, en su condición de ayo, a Juan II, aún en minoría.

Don Álvaro es el envés de ese comportamiento. Su ambición le hace halagar al Rey constantemente y, llegado cierto punto, extiende su poder más allá de los límites impuestos por el concepto de monarquía absoluta. Una misma función —obligar al Rey— desencadena idéntico fin —la caída—, pero su sentido y valor son completamente diferentes.

Tanto uno como otro participan de los dos rasgos esenciales del valido: «la íntima amistad con el rey y la intervención directa en el gobierno de la monarquía»<sup>79</sup>. El otro punto esencial, la pertenencia a la alta nobleza, la cumplen ambos protagonistas con matices diferentes. Mientras en el caso de Ruy López el dramaturgo se las arregla para que un personaje cante en escena su nobilísima estirpe (*Adversa*, I, 809-820), en el caso de don Álvaro otro debe justificar la suya frente a la maledicencia (*Luna*, I, 257-281)<sup>80</sup>.

A partir de aquí, aunque Salucio del Poyo se cuida de no presentar a Luna como un déspota oriental, lo cierto es que las diferencias se agrandan. Toda la riqueza

<sup>77</sup> Cfr. F. Tomás y Valiente, *op. cit.*, p. 126: «Así pues, con mayor sentido moralizador o con predominante intención pragmática, todas las obras que se ocupan del valido participan de esa característica educativa, pedagógica, de la literatura política del barroco.»

<sup>78</sup> A. Pérez, *op. cit.*, p. 21.

<sup>79</sup> F. Tomás y Valiente, *op. cit.*, p. 32.

<sup>80</sup> Como no dejan de señalar todos los comentaristas, debe tenerse en cuenta la posible alabanza interesada a la familia de la mujer de su homónimo, el hacendado. Esto es más evidente en el caso de la «profecía» de Italia a doña Elvira, en el tercer acto de *Adversa*. Aquí, con escasa o nula justificación dramática, aparecen en escena los gloriosos descendientes de Ruy López de Ávalos y de la casa de Guevara. Pero en el primer caso, el sentido final de esos elogios y de esta actitud encomiástica no es ése, sino el de mostrar bajo la luz más favorable al buen privado. De este modo, el interés personal y el dramático aparecen unidos.

de matices que ofrece la personalidad de don Álvaro, frente a la de Ruy López, tiene éste de sobresaturación moral de signo positivo frente a la de aquél.

La enumeración de las virtudes del buen privado se da en *Próspera* y *Adversa* a cada paso. Ávalos es un gobernante abierto a las posibles críticas, pues teme que la natural distancia a que obliga el poder lo lleve a errores de los cuales no sea él consciente:

Puede ser que, divertido  
con el mando y el poder,  
en algún yerro he caído  
y yo no lo eché de ver,  
que nadie sus faltas vido<sup>81</sup>.  
(*Adversa*, I, 330-334)

Esta virtud política, por decirlo así, va unida a otra que es moral: la de la humildad. El mejor pago que tiene es el de no olvidar su condición pasada ni presente: vasallo, pobre soldado, cautivo... En sí mismo aprende esa lección (*Próspera*, III, 3307-3311). Por eso puede arrodillarse ante sus vencidos (*Próspera*, III, 3244-3248) con la misma dignidad que se comporta cuando, derrotado él mismo, ofrece su única silla al rey aragonés (*Adversa*, III, 3378-3379). Gil Parral recuerda su valor: «¡Bendito sea el que se humilla!» (*Adversa*, I, 556).

Ya hemos visto cómo Luna no solamente desatiende las opiniones ajenas, sino que se refugia en sí mismo y se deja cegar por los placeres del poder y la ambición. Pero en Ruy López la humildad nunca se confunde con la conciencia de su propio valor y dignidad. Su orgullosa afirmación basta para explicarlo todo: «Yo soy Ruy López» (*Próspera*, I, 437-438)<sup>82</sup>. En cambio, ante el rey aragonés, abatido por la adversidad, dirá: «¿Quién soy yo?» (*Adversa*, III, 3367). Tanto da. En todo momento vela por su buen nombre, resumen de todo su capital moral, y cuida que no lo manche nada ni nadie, pues el nombre aparece asociado al concepto de reputación y, claro está, de honra:

A mí me llaman el Bueno,  
y no porque yo lo soy,  
sino porque lo parezco.  
(*Próspera*, I, 254-256)

Por eso, en la escena en que humildemente se arrodilla ante sus vencidos enemigos, confiesa con satisfacción:

<sup>81</sup> Lo mismo encontramos en *Próspera*:

Don Gonzalo es noble y sabio,  
y si ha dicho algo de mí  
ha sido en ausencia mía.  
No sin ocasión sería:  
quizá yo alguna le di.  
(III, 3340-3344)

<sup>82</sup> Cfr. Leo Spitzer, «Soy quien soy», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I, 1947, pp. 113-127; II, 1948, p. 275. Para su dimensión estamental, sociológica, véase, de J. A. Maravall, *Teatro*, pp. 97-104.

No quiero más interés  
que la honra de su prisión.  
(*Próspera*, III, 3277-3278)

Ante don Gonzalo, que no entiende las razones que lo llevan al constante rechazo de los favores de Celinda, su respuesta trasciende la simple castidad. Le importa,

Tener buen nombre y [no] perderle  
ahora por gozar una mora...  
(*Próspera*, II, 1281-1282)

La opinión del pueblo es una pieza de la mayor importancia para un valido, como reconocen prácticamente todos los tratadistas. Ya se lo recordaba Antonio Pérez al duque de Lerma:

Por donde uno se ha de procurar el amor del pueblo, que al fin es cierto que es el juez, y aun el fiscal de los poderosos, y de quien ninguno de ellos se escapa, y el ministro que Dios toma para castigar al más poderoso en la forma, y castigo mayor de los temporales; y es lo que por ventura se quiso decir en lo que está escrito, que la voz del pueblo es voz de Dios...<sup>83</sup>

La misma cita —«vox populi, vox Dei»— sirve para mostrar en *Adversa* el carisma popular del privado, ahora en desgracia frente al joven rey:

Almirante	¿Para qué le llama España el Bueno?
Rey	Dio en ese error el pueblo.
Don Sancho	El pueblo, señor, es voz de Dios; no se engaña. ( <i>Adversa</i> , II, 1614-1617)

No hay que suponer por ello que Ruy López haya trabajado la opinión pública, de acuerdo a un criterio pragmático, para sostenerse en el poder, pues ello repugnaría a la entidad moral del personaje. Sin embargo, la constatación de este hecho —su buena opinión entre el pueblo— no deja de ser significativa. Compárese el apoyo que recibe Ruy López, tanto de los pobres como de los labradores ricos —Gil Parral—, con el enfrentamiento de don Álvaro con los comerciantes de Toledo, el artesano o el soldado.

<sup>83</sup> A. Pérez, *op. cit.*, p. 39.

Decía Saavedra Fajardo:

El valimiento está muy sujeto al pueblo; porque si es aborrecible dél, no puede el príncipe sustentalle contra la voz común; y, cuando la desprecie, suele ser el pueblo juez y verdugo del valido, habiéndose visto muchos despedazados a sus manos. Si le ama el pueblo con exceso, no es menor el peligro, porque le causa invidiosos y émulos, y da celos al mismo príncipe, de donde nace el ser breves y infaustos los amores del pueblo<sup>84</sup>.

En esa estima tiene mucho que ver la generosidad. No hace falta volver sobre los numerosos ejemplos que ofrece Ruy López, dentro de ese principio de exagerada prodigalidad común a los héroes de la Comedia. Su opuesto es la imagen que daba Villamediana del duque de Lerma:

El Caco de las Españas,  
Mercurio, Dios de ladrones,  
don Julián de las traiciones,  
se retiró a las montañas,  
donde con gigantes mañas  
esconde injustos tesoros,  
no ganados de los moros  
como bueno peleando,  
mas, ruín rocín, robando  
con su legión de cachorros<sup>85</sup>.

Algo semejante piensan los personajes secundarios de don Álvaro. Nobles y plebeyos dejan caer aquí y allá sus murmuraciones sobre su gusto por la hacienda ajena, aunque Poyo evite mostrar directamente tan fea faceta. Pero el poema de Villamediana nos dice más —por oposición— de Ruy López de Ávalos. Por ejemplo, su orgullosa condición de soldado. Él sí gana justos tesoros a los moros «como bueno peleando». Es tentador ponerlo en relación con los valores militares que destacaban en la austera corte de Felipe II, como si, visto desde esta perspectiva, el viejo privado de *Adversa* fuese un ser doblemente anacrónico. Hombre de otro tiempo en la corte de Juan II, agitada por querellas internas, y otro tanto en relación con la del pacífico e irresponsable Felipe III.

Así aparecía en su época de prosperidad:

Rey	...que no tenéis más que ser después de ser un soldado.
Ruy López	Ese blasón me ha de honrar. ( <i>Próspera</i> , III, 3312-3314)

<sup>84</sup> D. Saavedra Fajardo, *op. cit.*, II, pp. 267-268.

<sup>85</sup> Teófanés Egido (ed.), *Sátiras políticas de la España moderna*, Alianza Editorial, Madrid, 1973, p. 27. A propósito de tacañería, en *Luna* se observa, de modo indirecto, la poca facilidad de don Álvaro para desprenderse de sus bienes (p. e., en II, 2052 ss.). En cambio, sus beneficiados participan de su concepción patrimonial de la hacienda regia (*Luna*, II, 1042, 1638-1640, etc.).

En los tiempos duros, vuelta la mirada atrás, lo recuerda:

De tres cosas me he preciado  
que hacen a un hombre famoso:  
del hábito de soldado,  
de honrar mucho al religioso  
y en mi casa a mi criado.

(*Adversa*, II, 1779-1783)

Y al final, el rey aragonés lo reconoce cuando acude a él para que lo arme caballero:

Por soldado, caso es llano  
que nadie se iguala a vos.

(*Adversa*, III, 3413-3414)

En realidad, valores caballerescos cada vez más olvidados entre la nobleza cortesana del XVII, cuando el dramaturgo escribe<sup>86</sup>.

Junto a esto, Ruy López se muestra como un hombre templado, nunca por debilidad de carácter, sino por saber sobreponer la razón a la cólera, la cual —para destacar más su fortaleza— también conoce. Como gobernante y como privado que sirve a su señor, aconseja en varios momentos la necesidad de que la razón corrija a la cólera, pues ser rey es saber perdonar. Él mismo, como hemos repetido, hace de la clemencia una de sus más destacadas virtudes. No es éste el caso de don Álvaro, cuya cólera lo conduce al asesinato de Vivero y del soldado y, como colofón, a su propia pérdida.

Finalmente, como buen caballero cristiano, Ávalos pone por delante en su actuación el ser siempre «vasallo fiel» (*Próspera*, II, 2165), aun cuando el Rey no responda al modelo de buen señor: «Al Rey no hay sino dejalle» (*Adversa*, II, 1497 y 1997). Esto no le impide mantener su dignidad, tal como se muestra en el destierro valenciano, incluso frente a los deseos del monarca<sup>87</sup>.

### III.5.5. La figura bifronte del rey.

Si en el caso del valido es difícil discernir la vertiente institucional como diferenciada de la personal o individual, en el caso del rey esto no va a ser así. La razón parece evidente. En el primer caso —y más en los años en que escribe Poyo—

<sup>86</sup> Cfr. A. Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas*, pp. 143-144: «La vocación guerrera de la nobleza se mantuvo muy fuerte durante el siglo XVI, y sería superfluo acumular citas para demostrarlo... Sin embargo, ya a fines del XVI había indicios de que la nobleza estaba olvidando su misión; los escritores empiezan a reprocharle que se apoltronaba en el ocio y prefería el tranquilo disfrute de sus riquezas a las penalidades de las campañas.»

<sup>87</sup> Sobre esta cuestión del acatamiento al soberano, puede verse —con las salvedades que más adelante diremos—, en J. M. Díez Borque, *Sociología*, pp. 158-163. También, en J. A. Maravall, *Teatro*, pp. 119-135.

la figura del valido era algo nuevo, difícilmente equiparable a los privados históricos, y cuya necesidad, como alivio de las enormes tareas del gobierno del Estado, no dejaba de estar en contradicción con el principio unánimemente aceptado del absolutismo monárquico. De ahí la constante apelación a la necesidad del amigo, argumento fundamental en esos años, antes de que haga su aparición, tímidamente, la idea de primer ministro.

El privado, así, aparece como ese buen o mal amigo que ayuda, o explota, al buen o mal gobernante que es, ya sin matices, el rey, en singular. Pues en este caso sí existe una completa diferenciación —a veces muy abrupta— entre lo que es el rey como hombre, como individuo, y lo que representa como institución.

Entre las muchas posibles referencias a esta figura en la Comedia, podemos recoger, por su nitidez y matices, la de Richard A. Young:

De momento basta observar que se da una doble personalidad en el rey del drama: de un lado, la personalidad orientada hacia la realidad del carácter humano y, del otro, la personalidad institucional orientada hacia el tema. Sea bueno o malo, el rey es siempre el rey y como tal no admite censura<sup>88</sup>.

La cuestión, así planteada, parece indiscutible. Según el esquema reiterado en la Comedia, tanto Enrique III el Doliente como Juan II, fuesen cuales fuesen sus debilidades a lo largo de los tres dramas, al final, en la última escena, han dejado a un lado su personalidad humana concreta para ser solamente el rey y, como tal, recibir el vasallaje y respeto aun de quienes fueron sus víctimas. El principio de la autoridad del rey y su acatamiento era indiscutido en el drama como, por otra parte, en la realidad. Pero nos interesa ahora destacar esa difícil escisión en dos planos, no siempre armónicos. Admitirlos, mostrarlos, es ya dejar abiertas las puertas para la censura. Pensemos en todas aquellas obras, como las nuestras, en que el final elogioso contrasta irónicamente con una actuación, de un hombre que es rey y actúa como tal, claramente negativa. Toda la Comedia no es Lope, e incluso Lope no es siempre el mismo Lope.

Esta cuestión adquiere la mayor importancia cuando se trata la figura del rey en relación a la del valido, figura unida íntimamente a la dimensión institucional de aquél. En efecto, aquella expresión —«rey y amigo»— con que Enrique III definía el doble juego de lo institucional y lo personal, aparece como el eje temático en torno al cual se articula todo el sentido de estos dramas. La transgresión de la esfera institucional por parte de la personal en *Luna*, la búsqueda del equilibrio en *Próspera* y la escisión o ruptura en *Adversa*, ilustran bien la fragilidad de esa doble relación. El hecho de que la «normalidad» institucional —la separación nítida de ambas esferas— se recupere al final, es indicativo de la postura defendida por el escritor, pero para que se llegue a eso los personajes deben su-

<sup>88</sup> Richard A. Young, *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, Porrúa, Madrid, 1979, p. 26.



frir una experiencia traumática, en la cual quien más sufre es quien parecía más fuerte: el valido. La presunta debilidad del rey Juan, sobre la cual crece el energético don Álvaro, no puede mantenerse indefinidamente: la institución busca siempre su punto de equilibrio y es ella, ya no el hombre Juan II, quien devora al intruso. Pero de lo que no puede haber ninguna duda, precisamente por contraste con esa solución, es de que el Rey ha incumplido sus deberes, ya no de amigo, ya no de una esfera personal, sino como monarca, pues el conflicto se genera y toma fuerza justamente en esa esfera institucional.

Por todo esto, como en el caso de los dos privados, se puede hablar de dos ejemplos contrapuestos de reyes: el buen rey don Enrique y el mal rey don Juan. Por supuesto, el buen rey atrae hacia sí al buen valido, mientras que el mal rey rechaza a éste para escoger al malo. Maniqueísmo elemental en unas obras que ilustran una tesis, si bien habría que añadir que don Álvaro es un personaje mucho menos maniqueo y más matizado que Ruy López.

En los tres dramas hay que distinguir lo que aparece como manifestaciones teóricas sobre la realeza y lo que son las actuaciones concretas de cada rey, aunque muchas veces éstas aparezcan escudadas en aquellas. En el plano ideológico, el esquema más reiterado es el tópico rey-ley. En la organización jerárquica de aquella sociedad, el rey —«rex legibus solutus»— ejercía la soberanía absoluta por encima de las leyes ordinarias, aunque sujeto a las morales y divinas<sup>89</sup>. La Comedia del XVII, y Poyo no es la excepción, recoge una y otra vez esta idea<sup>90</sup>. En principio, como parte natural y no problemática de las prerrogativas regias:

Es rey Vuestra Majestad  
y todo lo puede hacer.

(*Próspera*, I, 369-370)

Si es tu gusto será ley.

(*Próspera*, I, 427)

Pero aquí reaparece el tema antes esbozado: cuando el rey incumple sus deberes tácitos —llámense leyes morales o divinas— el tópico esquema rey-ley se vuelve inmediatamente conflictivo:

Sea lícito o no sea,  
en siendo mi gusto es ley.  
Por eso soy rey.

(*Adversa*, I, 1070-1072)

Lo afirma el joven Juan II frente a Ruy López, quien le recuerda sus deberes. Esa ley, «la ley de mi voluntad» (*Adversa*, I, 1393), ahora deja de ser válida para ser tiránica, pues es injusta. Don Alonso, el buen rey aragonés, introduce un sutil matiz en la expresión:

<sup>89</sup> Cfr. José Antonio Maravall, *La teoría española del Estado en el siglo XVII*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1944, pp. 205 ss.

<sup>90</sup> Cfr. J. A. Maravall, *Teatro*, pp. 119-135. Y J. M. Díez Borque, *Sociología*, pp. 165-168.

Éste es mi gusto, y sin eso, es también ley.  
(*Adversa*, III, 3408-3409)

Con lo cual restituye todo su valor inicial al concepto. La ley, sea del gusto soberano o sujeta a lo ordinario, debe ser razonable, como lo recuerda Ruy López:

Ley es razón, claro está,  
y fiado en ella hará  
cualquier hombre lo que debe.  
(*Próspera*, II, 2197-2199)

Es paradójico que sea la Reina, un personaje negativo, quien coloque a don Juan II frente a sus responsabilidades mediante un discurso perfectamente razonado y razonable. Las repúblicas son un cuerpo sin cabeza, cuya cabeza es el rey. Si éste falta, les falta la vida y la fuerza. El papel de las leyes no se confunde con la figura del rey, sino que es, como la garganta de ese cuerpo, lo que une y da fortaleza, además, a esa unión de rey y reino:

Y si está firme y asida  
la república a su rey,  
con la justicia, que es ley,  
como niervo de su vida.  
(*Luna*, III, 2371-2374)

Si falta la justicia, no solamente se acaba el reino, sino el propio rey<sup>91</sup>. Idea que podemos encontrar, por ejemplo, en el controvertido discurso del padre Mariana sobre la figura del rey y la institución real:

Tenga sabido, por fin, el príncipe, que las sacrosantas leyes en que descansa la salud pública han de ser sólo estables si las sanciona él mismo con su ejemplo... Podrán los reyes, exigiéndolo las circunstancias, proponer nuevas leyes, interpretar y suavizar las antiguas, suplirlas en los casos en que sean insuficientes, mas nunca trastornarlas a su antojo, ni acomodarlas todo a sus caprichos y a sus intereses, sin respetar para nada las instituciones y las costumbres patrias, falta ya sólo de tiranos<sup>92</sup>.

En el trance de recomposición del orden alterado, un Juan II muy diferente del que veíamos antes pregunta en el juicio de su privado: «¿No puede hacer el Rey hoy por su gusto?». El abogado de don Álvaro recuerda un esquema que nadie

<sup>91</sup> Cfr. J. A. Maravall, *La teoría española*, p. 212: «El Príncipe debe cumplir las leyes y mandarlas cumplir. Excepcionalmente, en su soberanía reside el poder de librarse de ellas y dispensar a otros. Pero sólo con carácter muy extraordinario —con 'justa causa' dirán algunos, recogiendo un viejo término escolástico— se debe acudir a esta absoluta potestad. El orden de la República se manifiesta en el orden de la legalidad.»

<sup>92</sup> Juan de Mariana, *De rege et regis institutione*, 1598. Cito por su edición en *Obras del padre Juan de Mariana*, II, BAE XXXI, Madrid, 1950, p. 489.

podría discutir: «tu gusto es ley» (*Luna*, III, 2790-2793). Pero es el fiscal quien resume lo que viene a ser la conclusión:

Para ser gusto de los reyes,  
ha de ser justo, razonable y recto.  
(*Luna*, III, 2794-2795)

El Rey lo acepta, aunque como hombre, como amigo, le pueda doler. Ahora cada cosa está en su sitio. El rey que no responde a ese triple imperativo —justicia, razón, rectitud— se pone en cuestión a sí mismo. Por eso es dura la carga de la realeza, y por eso el buen Enrique III puede recoger el antiguo lugar común: «¡Oh, majestad real! ¿Quién te apetece?» (*Próspera*, II, 1299).

La justicia de los reyes es uno de los temas más reiterados. La infanta Catalina apunta las ideas centrales que, después, aparecerán en boca de Ruy López:

Más con clemencia se hará  
que con rigor y castigo,  
que el que por fuerza es amigo,  
forzado amigo será.  
(*Próspera*, I, 827-830)

La demasiada justicia puede convertirse en crueldad (*Próspera*, I, 835-842). No debe confundirse al adversario con el enemigo (*Próspera*, I, 864-866). Y etcétera...

Don Gonzalo, por el contrario, es portavoz de una concepción maquiavélica de la justicia real, y por ello sus consejos al rey Juan son precisamente los contrarios:

No perdonéis; procurad  
que os teman malos y buenos,  
porque no os tengan en menos  
ni por de menos edad;  
porque castigando a un grande  
como Ruy López, señor,  
haréis que os tema el menor  
y el mayor no se desmande.  
(*Adversa*, I, 1183-1190)

No muy diferentes eran los consejos de Nicolás Maquiavelo, auténtico monstruo para los tratadistas políticos españoles:

Disputase con este motivo si es mejor ser amado que temido o temido que amado, y se responde que convendría ser ambas cosas; pero, siendo difícil que estén juntas, mucho más seguro es ser temido que amado, en el caso de que falte uno de los dos afectos<sup>93</sup>.

<sup>93</sup> Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe* (1532), ed. L. A. Arocena, Universidad de Puerto Rico, Barcelona, (1955) 1975, p. 359.

El rey don Juan de *Adversa* se va a caracterizar por esa ira, transformada después en la mansedumbre de *Luna*, de acuerdo a las necesidades dramáticas de cada caso. Ahora, en el Rey pesa sobremanera el polo personal: como «rey mozo» es «juez airado» (*Adversa*, II, 1805-1806), y se le compara una y otra vez al relámpago (*Adversa*, I, 1191; II, 2000) o a una corriente furiosa (*Adversa*, II, 2373). En *Luna* la caracterización es igualmente negativa, pero de signo completamente diferente: «como mozo» es excesivamente «franco y dadivoso» (*Luna*, I, 85-86), manso (*Luna*, II, 1524; III, 2256) como la corona del león (*Luna*, II, 1503-1504)...<sup>94</sup>

A fin de cuentas, el Rey es hombre, pese a sus atributos, y cuando se equivoca, cuando es injusto o cruel, no lo es como cualquiera, pues las consecuencias de todo ello son un auténtico cataclismo. La humanización del Rey, en un sentido aminorador, la constatan ambos privados en igual situación y con idénticos términos:

Es hombre en fin y se engaña  
el hombre que en hombres fía.  
(*Adversa*, II, 1758-1759)  
Catad que a la fin se engaña  
el hombre que en hombres fía.  
(*Luna*, III, 2873-2874)

Conclusión sorprendente, pero que responde a la figura de un rey que no ha sabido mantener el justo equilibrio entre lo personal y lo institucional.

Tras todo esto, la necesaria recuperación final de don Juan II, en *Adversa*, apenas contrapesa lo anterior. Su arrepentimiento, incompleto, más bien podemos entenderlo como la última y significativa confirmación de lo dicho:

¡Ah, reyes! ¡Qué fácil yerra  
un príncipe! ¡Ah, humana ley,  
vanidad de vanidades!  
¡Qué tarde llegáis, verdades,  
a las orejas del rey!  
(*Adversa*, III, 2910-2914)

### III.5.6. La nobleza.

Con Felipe II la alta nobleza fue ocupada en labores militares o diplomáticas, lejos de la corte. Con su hijo, tan diferente, la situación hubo de cambiar. Aquellos fuertes y poderosos nobles intentan, por todos los medios, la ocupación de los principales aparatos políticos y el acrecentamiento de su poder señorial. El proceso, conocido como refeudalización, tiene una manifestación básica en la ocupación, de modo hereditario, de tierras de realengo enajenadas<sup>95</sup>. Pero otra

<sup>94</sup> Es un motivo reiterado en Poyo éste de los reyes, o príncipes, *mozos* y coléricos. Judas aparece como príncipe despótico en el primer acto de ese drama. Sancho el Bravo lo es en Rey, e incluso, en parte, Alfonso X, aparece como *mozo* irresponsable, como Juan II en *Luna*. Solamente Felipe II, que corresponde en este esquema a Ruy López, es *mozo* mesurado y prudente.

<sup>95</sup> Cfr. J. Lynch, *op. cit.*, pp. 7-8. Y: F. Tomás y Valiente, *op. cit.*, pp. 62-63.

consecuencia, más llamativa, es su regreso masivo a la corte, donde desplaza a los antiguos funcionarios de Felipe II y pasa a desarrollar una vida cada vez más palaciega, lejos de sus ocupaciones naturales, fundamentalmente guerreras.

La vieja nobleza, basada en las armas —como el mismo Ruy López—, pasa a ser una nobleza cortesana, urbana, preocupada por el control patrimonial del Estado. En palabras de Tomás y Valiente:

En la pugna por ocupar los más elevados puestos del Estado, la nobleza superior no toleró en el siglo XVII competidores y relegó a los miembros no nobles de la clase dirigente a niveles inferiores de la administración real o a la esfera municipal. El monopolio que no pudo disfrutar en los ámbitos intermedios del poder, no quiso compartirlo en relación con los cargos políticos superiores<sup>96</sup>.

La figura del valido, vista desde esta perspectiva, no es más que uno de sus instrumentos de dominación:

El último gesto de una clase dominante que quiere controlar, en cuanto clase dirigente, el puesto clave de una monarquía absoluta, es decir, su cúspide<sup>97</sup>.

Admitida esta interpretación, las causas de las constantes pugnas de las principales familias en torno a cada valido, deben entenderse como movimientos en contra o a favor de la persona o familia en disfrute del puesto, no contra el mismo puesto.

Salucio del Poyo es noble, pero no precisamente de la alta nobleza, lo cual debe ser tenido muy en cuenta. Su visión del estamento nobiliario tiene una vertiente tradicional: la corte como lugar de intrigas, pompa, envidias. Así lo expresa Gil Parral, portavoz una vez más del romancero:

Y en las casas de los reyes,  
como la ambición domina,  
anda solapado el odio  
y causa grandes ruinas.  
(*Adversa*, II, 2389-2392)

La envidia, que después veremos con detenimiento, es el principal elemento caracterizador de la mayor parte de la nobleza. No de toda, pues Ruy López, con las notas que hemos señalado, representa lo más sano de ese estamento. Su caída representa también la caída de esos valores tradicionales entre una nobleza cada vez más palaciega y atenta, fundamentalmente, al medro personal que supone la cercanía del rey.

Ambición, afán de prebendas, envidia, volubilidad, por no hablar de los falsos nobles advenedizos, son los principales rasgos caracterizadores. Hay muy poca grandeza entre estos grandes que nos retrata Poyo. El consejo de don Gonzalo

<sup>96</sup> *Ibidem*, pp. 61-62.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 62.

al Rey revela, de modo maquiavélico, un perfecto conocimiento del paño, pues la realidad confirmará su análisis:

Si quieres tener, señor,  
a los grandes de tu parte,  
entre ellos mismos reparte  
los estados del traidor,  
que, por quedarse con ellos,  
ellos serán contra él,  
y tú te aseguras dél  
privándole luego dellos.

(*Adversa*, III, 2711-2718)

Así sucede, y el cebo de la condestabla excita aun más su ambición, pues se trata de sustituir —con ese cargo— a un privado por otro. Suceder en la privanza a Ruy López es el deseo de cada uno, con lo cual se destapan sus mutuas enemistades. Al cabo se quedarán todos «a luna», como dice expresivamente don Gonzalo (*Adversa*, III, 2801). Y la situación no es sólo de la nobleza castellana, pues entre los nobles aragoneses se reproduce, como se ve en su ridícula pugna por armar caballero a su rey (*Adversa*, III, 3255-3288).

La expresión de don Juan Pacheco, cuando cae don Álvaro, resume bien la actitud de ese importante sector de nobles que, si no intrigan directamente, no dejan de acogerse a los beneficios del corrimiento:

¿Qué he de hacer? ¡Viva quien vence!  
(*Luna*, II, 2446)

### III.5.7. *El estado llano ante el privado.*

Pese a la estima popular de que goza Ávalos —el buen privado—, la realidad histórica se inclina del lado de los sectores no nobles de *Luna*. Al estar el monarca siempre a salvo de las críticas abiertas, era el valido quien las atraía. Los españoles, en su mayoría agobiados por los tributos y escandalizados por los derroches de los cortesanos<sup>98</sup>, no podían dejar de ver en Lerma, con su insaciable codicia y su corrupción, el blanco principal.

No era solamente una actitud contraria a esos excesos, aunque ésta fuese factor importante. Lo cierto es que ese pueblo, trabajado por una propaganda activa en defensa del concepto de monarquía absoluta, difícilmente podía comprender la escisión del poder ejecutivo en dos personas.

Dentro del papel marginal que le impone el modelo trágico, el pueblo que aparece en *Luna* —comerciantes, artesanos, soldados— participa de ese rechazo frontal del privado y, además, del fundamento de su poder, esto es, el sistema de validos. El odrero, en su enfrentamiento con don Álvaro, presenta al Rey como víctima de un parásito:

<sup>98</sup> *Ibidem*, pp. 66-67.



Dejadnos nuestras franquezas  
y dejad al Rey vivir,  
que mal se puede regir  
un cuerpo con dos cabezas.  
(Luna, II, 1777-1780)

La idea es complementaria de la expresada por la Reina: rey-cabeza y república-cuerpo. Ahora, la aparición del privado engendra un monstruo. El soldado raso muestra igual opinión:

¿Sirvo al Condestable yo  
o a Vuestra Alteza?...  
(Luna, II, 1886-1887)

Y el loco, que —recuérdese— es quien dice las verdades, expresa con fría lógica el absurdo a que puede conducir el «valimiento». Él mismo tiene derecho, según eso, a ser llamado rey:

Que no es mucha maravilla,  
que hay más reyes en Castilla  
que en juegos del ajedrez.  
(Luna, I, 532-534)

La opinión popular, pues, es unánime en la condena de la privanza. Pero, como motivos añadidos, en todos ellos aparece la queja ante el enriquecimiento de don Álvaro a costa del patrimonio real —y no sólo de éste—, junto a la protesta por sus malas condiciones económicas. Poyo muestra en escena la algarada de los comerciantes de Toledo, quienes se niegan a pagar un nuevo tributo con argumentos tan pintorescos como éste:

Vive Dios que he de morir  
por defender mi provecho,  
que empréstito es éste, o pecho,  
que no lo he de consentir.  
(Luna, II, 1681-1684)

Los comerciantes sirven al Rey con su hacienda, y ella debe ser, por tanto, respetada (Luna, II, 1687-1692). En esta escena se muestra también el desprecio de los comerciantes por el artesano —el odrero—, situado en una escala social más baja. Este último defiende sus derechos con un argumento que podrían hacer suyo los otros:

Nadie por guardar su hacienda  
es traidor ni mal nacido.  
(Luna, II, 1707-1708)

Pese a su oficio vil, Poyo le permite defender su dignidad y, cómo no, su hacienda. De un modo semejante, el soldado herido reclamará su compensación, pues es don Álvaro quien, según él, recoge todo el beneficio de la guerra contra los Infantès (Luna, II, 1910-1912). En última instancia, la ruptura del equilibrio del poder genera estos desórdenes. Justos en sus causas, pero desórdenes al cabo.

Frente a esta actitud crispada y violenta del pueblo, los elementos populares de *Próspera* y *Adversa* responden a un esquema más tópico y pintoresquista. Gil Parral, tantas veces citado, es el arquetípico buen villano, cuya sabiduría natural e ingenio, expresados de un modo muy inmediato, sirven de contrapunto a las vanidades y pompas de la corte. Como sublimación del labrador castellano, sirve dramáticamente de portavoz de las ideas estoicas del drama y es elemento decisivo en el proceso final del *desengaño* de Ruy López. Del mismo modo, la escuadra de pobres, el villano del tercer acto o los firmantes de las cartas de petición, tienen una finalidad ante todo moralizante, aunque en el plano socio-político reflejen el apoyo a la buena labor como gobernante de Ruy López. Desde esta perspectiva, su apoyo y fidelidad va dirigida, explícitamente, al buen ministro que es, que debe ser, según la expresión de Saavedra Fajardo, político-cristiano. En el caso de *Próspera*, como hemos visto, el ventero y su criado caen dentro de los esquemas costumbristas del donaire.

El caso de don Gonzalo es muy especial y requiere comentario aparte. De entrada, su adscripción al bloque de la nobleza o del estado llano presenta problemas, pues se trata de un personaje que cambia de papel en cada etapa del curso dramático. En *Adversa* es, finalmente, un hombre que se ha ennoblecido con malas artes y cuyas características lo sitúan entre los secretarios o burócratas. Un sector que, como hemos visto, fue desplazado hacia labores subalternas con la aparición de los validos.

Al mismo tiempo, don Gonzalo introduce en el marco de la biología de Ávalos la figura del nuevo noble, un efecto de la inflación nobiliaria que sufre un progresivo acelerón desde Felipe II, debido fundamentalmente a las necesidades hacendísticas de los reyes<sup>99</sup>. El movimiento cubre todos los estratos sociales que, por su poder local y económico, pueden aspirar, al menos, a una hidalguía. En este sentido, don Gonzalo no es la excepción, pues Maripérez, la mujer de Gil Parral, en lo primero que piensa al recibir la herencia es en escalar al otro estamento:

Vamos al Andalucía,  
donde seremos los dos  
don Gil y doña María.  
(*Adversa*, I, 666-668)

<sup>99</sup> J. Lynch (*op. cit.*, p. 185) resume así el proceso: «El siglo XVI fue testigo de un moderado movimiento de avance: los 20 grandes originales y los 35 títulos habían aumentado a 99 al final del reinado de Felipe II —18 duques, 38 marqueses y 43 condes. Felipe III aceleró el proceso, creando veinte nuevos marqueses y veinticinco condes. Felipe IV, en un reinado más prolongado —44 años— y de mayor penuria, concedió tantos títulos como en los dos siglos anteriores: 5 vizcondes, 78 condes y 209 marqueses.» Para un desarrollo del tema, vid. A. Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas*, pp. 71-85.

La no nobleza de don Gonzalo se desvela progresivamente. La contraposición que hace don Diego de la nobleza de Ruy López con la supuesta de don Gonzalo es muy significativa. Ruy López tiene nobleza de sangre y ha ganado el favor real peleando.

Y no como algunos hacen,  
que con la pluma en la mano  
suben a igualar los buenos  
por ser buenos pendolarios.  
(*Adversa*, I, 865-868)

Don Gonzalo resulta ser, simplemente, Gonzalo Montañés (*Adversa*, I, 891). Herrera confirma estos antecedentes en el desenlace:

Al principio te valiste  
de la pluma, cosa es clara;  
y porque a don Juan de Lara  
de secretario serviste...  
desde entonces te llamaste  
Lara, como tu señor.  
(*Adversa*, III, 2891-2894, 2897-2898)

El hecho de que don Gonzalo sea un secretario, un «buen pendolario» en su acepción más despectiva, se une al hecho de que su función dramática sea la del agresor-antagonista. Además, su actitud artera e intrigante lo hace aparecer en muchas ocasiones como un pseudo Maquiavelo de vía estrecha. El argumento final de su falta de nobleza refuerza esa consideración de intruso que Poyo, noble a fin de cuentas, quiere resaltar<sup>100</sup>.

Claro que desde la perspectiva profesional, por así decirlo, de don Gonzalo, el intruso no es otro que el noble de alcurnia Ruy López, quien lo desplaza enseguida y consigue la amistad real. El secretario se asombra, pues él ha servido al Rey sin esos frutos durante seis años:

¡Brava fortuna de hombre! Hoy ha visto  
el Rey a este soldado y ya le ha hecho  
uno de su Consejo, y yo le sirvo  
seis años ha y apenas me conoce.  
¡Ruy López de copero y gentilhombre  
y yo su contador! ¡Cielos! ¿Qué es esto?  
(*Próspera*, II, 1370-1375)

Esto es la aparición de la figura del valido, cosa que en ningún momento podría ser el malvado funcionario.

<sup>100</sup> Cfr. F. Tomás y Valiente, *op. cit.*, p. 60: «En el siglo XVI hubo en el campo de los 'oficios de pluma' y en el de los específicamente jurídicos una movilidad social vertical, es decir, una entrada en la clase dirigente y cortesana de elementos nuevos, urbanos y no nobiliarios. Los ejemplos mencionados en el antecedente examen de los secretarios ejemplifican y corroboran esta afirmación. Entonces

### III.5.8. La caída del privado.

No se fíe nadie de su prudencia y de la cabida y privanza que tiene con su príncipe, ni del crédito y mano que le da; porque la rueda de la fortuna es muy voluble y presurosa, y no hay otra manera para tenerla, sino conocerla y no fiarse della, y hacer el hombre lo que debe delante de Dios. El corazón humano, y más el de los príncipes, es muy vario e inestable, delicado y vehemente, muy presto se harta y cansa, y aborrece lo que amaba, y ama lo que aborrecía. Por maravilla se halla quien una vez que otra no se hunda en este golfo peligroso de la privanza y gracia de los príncipes, y tanto más fácilmente, cuanto el viento que sopla es más fresco y favorable, y la mar más se nos ríe y nos engaña<sup>101</sup>.

Así mostraba Pedro Rivadeneyra la lección que tanto Ruy López como don Álvaro de Luna habrían de aprender en sus respectivas privanzas. La idea de la inestabilidad de la fortuna, tan antigua, se aplicaba de un modo especialísimo a aquellos que lograban alcanzar, en la maraña estamental, el punto más alto, junto al rey. Rivadeneyra piensa como un moralista: «El ejemplo de don Álvaro de Luna basta por todos, si no está ya olvidado»<sup>102</sup>.

Otros buscarán posibles recetas, con fuerte sentido práctico en muchos casos, para lograr mantenerse. Un ejemplo pueden ser los consejos de Fernández Navarrete o los «preservativos del valimiento» de Saavedra Fajardo: exposición de los riesgos posibles y tácticas de comportamiento para conjurarlos<sup>103</sup>. Sin embargo, a pesar de este afán ya no sólo pedagógico, sino práctico, casi todos los autores que pretenden aconsejar al valido dan por sentado lo inevitable de la caída. Así lo expresa Saavedra Fajardo:

Tenga siempre por cierta la caída, esperándola con constancia y ánimo franco y desinteresado, sin pensar en los medios de alargar el valimiento, porque el que más presto cae de los andamios altos es quien más los teme<sup>104</sup>.

Bien lo sabe Ruy López desde muy pronto, como se ha visto, y cuando le llega la hora inevitable de la caída está ya prevenido para recibirla. No es éste el caso de don Álvaro, quien, pese a todas las señales, persiste en su aferramiento —cada vez más irracional— al poder. Ante las crecientes dificultades, su reacción es colérica y absurda, con lo cual agrava su propia situación. En este sentido va el siguiente consejo de Saavedra Fajardo:

y en el siglo XVII no pocos de estos oficios de la administración real se vendieron, y como no se exigía condición hidalga al comprador, ni siempre había nobles con dinero contante y sonante dispuestos para comprarlos, fueron en ocasiones a parar a titulares no hidalgos.»

<sup>101</sup> Pedro Rivadeneyra, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano*, Madrid, 1595. Cito por la edición de V. de la Fuente, en *Obras escogidas del padre Pedro de Rivadeneyra*, BAE LX, Madrid, 1952, p. 558.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 559.

<sup>103</sup> Pedro Fernández Navarrete, «Carta de Lelio Peregrino a Estanislao Borbio, privado del rey de Polonia», en *Obras de don Diego Saavedra Fajardo y del licenciado Pedro Fernández Navarrete*, BAE XXV, Madrid, 1947, pp. 547-557. Va fechado en Roma, a 30 de mayo de 1612. La expresión de Saavedra Fajardo, en *op. cit.*, II, pp. 262-270, donde se desarrolla.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 266.

La reflexión del peligro turba la cabeza, y el reparar en la altura desvanece, y por desvanecidos se perdieron todos los validos: el que no hizo caso della pasó seguro<sup>105</sup>.

Hay que recelar y prevenirse, dice, por su parte, Fernández Navarrete, pues «los teatros de su grandeza» pueden convertirse en «los cadalsos de sus infortunios»<sup>106</sup>. Pero Luna convierte, en su imaginación, los cadalsos en Cadalsos, y no advierte que aquellos «teatros de su grandeza» se asientan sobre el inestable pecho del Rey, como lo dice el propio don Juan II:

Y para que en más estime  
la tragedia que hoy he hecho,  
y porque más me lastime,  
se represente en mi pecho,  
que es un teatro sublime.  
(Luna, III, 2816-2820)

De ahí que prácticamente todos estos tratadistas dediquen una buena parte de sus consejos a advertir sobre cómo debe ser ganada, con maña y sin violencia, la voluntad del soberano.

Pero ni uno ni otro privado, Ávalos o Luna, siguen con Juan II esos consejos. El uno por no querer disimular las faltas del Rey o no saber «hacerlo con tal industria que no conozca la contradicción», y el otro por hacer demasiado palpable su «imperio» y no saber tener «veneración y modestia», según quiere Navarrete<sup>107</sup>.

El comportamiento de Ruy López es, como en parte se ha visto antes, el opuesto a la filosofía política de Maquiavelo. Su actuación en *Adversa* es la antítesis de estos consejos del preceptor italiano:

Tanta es la distancia entre cómo se vive y cómo se debería vivir, que quien prefiera a lo que se hace lo que debería hacerse, más camina a su ruina que a su preservación, y el hombre que quiere portarse en todo como bueno, por necesidad fracasa entre tantos que no lo son, necesitando el príncipe que quiere conservarse, aprender a poder ser no bueno, y a usarlo o no usarlo según la necesidad<sup>108</sup>.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> P. Fernández Navarrete, *op. cit.*, p. 549.

<sup>107</sup> *Ibidem*, pp. 552-553. Fernández Navarrete incluye además unas curiosas consideraciones sobre el papel de la reina, que vienen bien a nuestro caso: «Por no recelar los acometimientos de la envidia ni temer los varios accidentes y mudanzas de la fortuna, importará mucho tener muy obligada con servicios relevantes a la reina... Para las tormentas de los privados no hay puerto más seguro que el amparo de las reinas, como, al contrario, su disfavor es el escollo más peligroso en que vienen a naufragar los que no las veneran y sirven... Y si la de Castilla no hubiera fomentado la indignación del rey don Juan el Segundo, fuera posible le hubiera faltado brío para dar la sentencia contra don Álvaro de Luna, a quien tan tiernamente había amado» (*Ibidem*, p. 555).

<sup>108</sup> N. Maquiavelo, *op. cit.*, p. 343.

Cuanto más firme sea el favor real, tanto mayor será el acoso de la envidia. La envidia y los envidiosos son, realmente, el gran peligro, el mayor escollo en que puede tropezar el privado, como lo afirma Saavedra Fajardo:

Todo el punto del valimiento consiste en que el príncipe sepa medir cuánto debe favorecer al valido, y el valido cuánto debe dejarse favorecer del príncipe; lo que excede de esta medida causa celos, invidias y peligros<sup>109</sup>.

Ruy López es consciente de que el favor real, si es muy sonado, puede darle «más enemigos que fama» (*Próspera*, II, 2332); y hasta el mismo don Álvaro pedirá moderación en su momento a la excesiva fortuna (*Luna*, II, 1629-1632).

Por su inmediata relación con el desarrollo dramático, hemos podido ver la constante recurrencia del tema de la envidia en las tres obras. Éste es el principal móvil que impulsa a la acción a don Gonzalo, el antagonista de Ruy López. En *Luna* merece ser destacada la larga conversación que sostienen el privado y don Juan Pacheco sobre el tema. La larga imprecación de don Álvaro es, de hecho, la presentación del protagonista:

¡Oh, invidia, verdugo eterno  
del que a ti sujeto sientes!  
¡Azote de Dios eterno,  
furia y rayo del infierno,  
avestruz de ajenos bienes,  
muerte civil, vida esquivia,  
cáncer del alma sangriento,  
turbación de sangre viva,  
miserable, vil, captiva  
de tu mismo pensamiento...  
(Luna, I, 152-161)

Pero don Álvaro, dada su peculiar contextura mental, desprecia su peligro como un mal menor y necesario:

Porque la envidia es corona  
del poderoso y del justo.  
(Luna, I, 230-231)

Solamente al final, a las puertas de la muerte, reconocerá en ella su principal adversario: «la envidia me mata solamente» (*Luna*, III, 2931). La envidia y la opinión:

Siempre está armada contra el valido la emulación y la invidia, atentas a los accidentes para derriballe. El pueblo le aborrece tan ciegamente, que aun el mal natural y vicios del príncipe los atribuye a él<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> D. Saavedra Fajardo, *op. cit.*, p. 241.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 244.



Hemos visto cómo en *Luna* era el pueblo, tal como lo muestra Saavedra, el principal enemigo del privado, hasta el punto de ver al débil Juan II como víctima de su favorito. En *Adversa*, a pesar del favor popular de que goza Ruy López —o por él—, su principal enemigo recurre a un peculiar modo de agitación: la colocación de pasquines en la calle. El libelo jeroglífico que don Gonzalo coloca de noche es una forma de inducir o mover los ánimos del pueblo contra el poderoso gobernante <sup>111</sup>.

En conclusión, los peligros acechan por todas partes:

Y advierte que si el tesoro del valimiento va descubierto, intentarán robártele, no sólo en los caminos des poblados, sino en los mismos patios de palacio <sup>112</sup>.

Pues, como señala Fernández Navarrete, entre los cortesanos están los más tenaces enemigos del privado, aquellos que aspiran a sucederlo en el favor real. Y el mismo Navarrete indica, con una típica imagen de la privanza, el peligro que ofrece la propia ambición del valido:

Lo primero en que suele peligrar el bajel de la privanza es cuando, por ser demasiado velero, embiste en los peñascos de la ambición <sup>113</sup>.

Ambición propia o ambición de los otros. El fiel Herrera, con una imagen semeiante, tomada del romancero tradicional, insta a Ruy López a la prudencia:

Condestable, mi señor,  
el mar brama, el viento atiza  
tu nave a enemiga roca.  
Amaina, porque no embista.  
Sigue cual la sombra el cuerpo  
a la privanza la invidia.  
Aprisa subiste al trono;  
guarda no bajas aprisa.  
La pompa humana, ya sabes,  
que engendra ambición malquista... <sup>114</sup>  
(*Adversa*, II, 1740-1749)

<sup>111</sup> Cfr. T. Egido, *op. cit.*, pp. 22-23: «La línea tersa que, desde los Reyes Católicos hasta Felipe II, ha seguido la sátira política, ni frondosa ni complicada, se hace más difícil de seguir en el siglo del Barroco. A ello contribuyen múltiples factores: en primer lugar, el peso progresivo de la opinión pública en el gobierno de los validos, las grandes víctimas de la invectiva. Al no hallarse respaldada su figura y su actuación en institución alguna, necesitan el apoyo del pueblo, además de la natural confianza regia, siempre quebradiza. En cuanto aquél falle, y lo sabrá forzar la oposición por medio de la sátira, el valido pierde el timón para dejar paso a otro, en cuya ascensión han influido eficazmente —y es una lástima que los historiadores no hayan insistido en ello— las campañas previas de 'publicística', factor decisivo en la impopularidad del sucesor.»

<sup>112</sup> P. Fernández Navarrete, *op. cit.*, p. 550.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 548.

<sup>114</sup> Rom. tradicional.

Al final, cumplida irremisiblemente la caída, el antes denostado privado pasa a gozar de la simpatía popular. El perdedor, la víctima, merece la compasión como último premio. En *Luna*, los alabarderos que asisten a la ejecución ven ya solamente el aspecto humano, trágico, del personaje:

¿Quién le mira que no llora?,  
y más quien le pudo ver  
al lado del Rey ayer  
y en un cadahalso ahora.  
¿Quién habrá que no reciba  
en velle pena y dolor?  
(*Luna*, III, 3099-3104)

Ya hemos mencionado el caso de don Rodrigo Calderón, de quien nuestro *Luna* es profético antecedente. A él se refería Saavedra Fajardo con estas palabras:

Una acción de ánimo generoso, aun cuando la fuerza obliga a la muerte, deja ilustrada la vida. Así sucedió en nuestra edad a don Rodrigo Calderón, marqués de Siete-Iglesias, cuyo valor cristiano y heroica constancia cuando le degollaron admiró al mundo, y trocó en estimación y piedad la emulación y odio común a su fortuna <sup>115</sup>.

Y Alarcón, en *Los pechos privilegiados*, resumía esto en tres versos:

El vulgo mal inclinado  
siempre condena al privado,  
siempre disculpa al caído <sup>116</sup>.

### III.5.9. *Salucio del Poyo ante los validos.*

Habría que matizar, finalmente, cuál es la propia opinión del dramaturgo ante el tema. La presentación de dos casos opuestos, el buen y el mal valido, parece implicar por su parte la posibilidad de que, dadas ciertas condiciones, el sistema del «valimiento» pueda ser positivo. Sin embargo, hasta ahora hemos estudiado conjuntamente los tres dramas, sin tener en cuenta la separación cronológica entre ellos y la presumible evolución de la opinión de Poyo. Una evolución que cabe esperar, por cuanto era éste un tema actual y en pleno proceso de configuración hacia 1600.

En efecto, de la confrontación de los dos finales se puede constatar la existencia de dos conclusiones diferentes, si bien no radicalmente diferentes. De entrada, dejando al margen el desarrollo de cada historia, el desenlace de la carrera

<sup>115</sup> D. Saavedra Fajardo, *op. cit.*, II, p. 82.

<sup>116</sup> Juan Ruiz de Alarcón, «Comedia famosa de los pechos privilegiados», en *Segunda parte de las obras completas*, ed. A. V. Ebersole, Castalia, Valencia, 1966, p. 309.

de cada uno de los protagonistas sugiere una lección complementaria. Don Álvaro de Luna muere, mientras que Ruy López ve su honra restaurada, lo cual, en una primera lectura se debe a un simple procedimiento de justicia poética: el mal válido encuentra la muerte, mientras que el bueno, pese a las duras pruebas, ha de recoger su recompensa. Sin embargo, la simple constatación de este hecho no ilumina la postura de Poyo ante la cuestión central: ¿es o no positivo para el rey y para el reino la existencia de un privado?

Lo cierto es que cada uno de los casos, dentro del marco estricto de cada obra, encierra un pensamiento de fondo diferente. Adelantando las conclusiones, podemos decir que en *Luna* Salucio del Poyo condena, mediante todos los elementos significativos del drama, el sistema del «valimiento» —opinión que, al final, refranda el propio válido—, mientras que en la bilogía se limita a exponer las dificultades de ese sistema y a proponer un modelo de buen válido.

En *Luna*, la condena aparece desde el primer acto:

Que está dos dedos y medio  
de la privanza el cuchillo.  
(*Luna*, I, 545-546)

La lógica interna de la actuación de don Álvaro, unida a la debilidad del Rey —ya sugerente para un espectador de 1600—, no es tan importante como la constante alusión al caos que se genera cuando un rey no gobierna por sí mismo. Ahí se encuentra el fondo de las críticas populares, los mismos desórdenes populares, como efecto, y el elemento añadido de la lucha por el poder por parte de los Infantes. Cuando el rey no cumple el papel soberano a que está destinado —tanto por Dios como por el pueblo—, se rompe el difícil equilibrio entre cabeza y cuerpo —como decía la Reina— y se rompe el orden natural, con lo que aparece ese monstruo de dos cabezas a que hace referencia el odrero.

Esta opinión se refuerza cuando, en el último acto, un don Álvaro desengañado expone, con toda la fuerza de su ejemplo, unas conclusiones semejantes:

Nadie en privanza se eleve,  
fúndese en lo que me fundo,  
que en el tablero del mundo  
no hay pieza que no se mueve...

El que privare dispierte,  
no haga de privanzas caso;  
mire que es el postrer paso  
de la privanza la muerte.

(*Luna*, III, 3035-3038, 3051-3054)

En la bilogía de Ávalos no se encontrará ninguna condena semejante. En este caso estamos ante la dramatización de un manual del perfecto privado, del cual Ruy López aparece como ilustre paradigma. Salucio del Poyo se esfuerza aquí por mostrar el contrapunto de lo que, de un modo global, condenaba en *Luna*: respecto al rey, estricta labor de ministro, virtudes morales, prudencia po-

lítica, etc. De este modo, el pueblo, esto es, la gran masa de los gobernados, ve en Ruy López:

Al padre de nuestros hijos,  
al patrón de viudas pobres,  
al redemptor de captivos  
y al que a todos nos socorre;  
al que visita las cárceles  
y hospeda los peregrinos,  
al que casa las doncellas  
y les bautiza los niños;  
al procurador de pobres,  
de güérfanos afligidos,  
al condestable del reino  
que no fue estable, y ha sido  
para nosotros, señor,  
estable el bien que nos hizo.  
(*Adversa*, II, 2201-2214)

Quien habla es un pobre, pero ilustra bien ese entrelazo de valores morales y políticos que los gobernados esperan de un ministro.

De lo anterior puede fácilmente deducirse, por tanto, que *Luna* sea anterior a la bilogía. La cuestión no puede ser tratada aquí<sup>117</sup>, pero sí se puede traer a colación el proceso evolutivo que siguen los distintos tratadistas del tema. Aunque la opinión aparecía dividida entre quienes condenaban la figura, quienes la exaltaban y quienes simplemente la aceptaron con condiciones<sup>118</sup>, su firme arraigo y la simple evidencia de que era ya inevitable llevó, incluso a los críticos, a una postura posibilista. Así resume Lynch la cuestión:

Algunos comentaristas políticos contemplaron el proceso con los peores temores: consideraban el hecho de que un rey compartiera su soberanía como algo incompatible con la monarquía absoluta. Y, paradójicamente, para controlar el valimiento trataron de institucionalizarlo. Diego Saavedra Fajardo, el distinguido diplomático, se vio herido en sus mejores sentimientos por el surgimiento del válido, y sus escritos muestran una profunda preocupación por reducir la posición a límites aceptables<sup>119</sup>.

De lo profundo y real de esos temores, quizás la muestra más elocuente es que el propio conde duque de Olivares quiso poner orden en la cuestión. Para el

<sup>117</sup> Encontramos casi tantas razones en la una como en la otra a la hora de concederles prioridad. J. Gutiérrez (*op. cit.*, p. 151, n. 91) se apoya en «la evidencia interna» para dársela a *Luna*: «En *La privanza*, aunque nunca aparece en escena, se menciona cuatro veces al *Condestable viejo* o a Ruy López, como a una figura lejana, objetiva, muy en consonancia con el carácter histórico del personaje.» En realidad se puede invertir la misma lógica: en *Adversa* sucede otro tanto con don Álvaro de Luna. De todos modos, aparte las fechas de representación, que sugieren que la bilogía es posterior, nos inclinamos por la misma idea, como se muestra en el texto.

<sup>118</sup> Cfr. F. Tomás y Valiente, *op. cit.*, pp. 131-147.

<sup>119</sup> J. Lynch, *op. cit.*, pp. 40-41.

valido de Felipe IV, en la quiebra de autoridad del reinado anterior bullía, curiosamente, el fantasma de las discordias civiles del siglo XV<sup>120</sup>. No otro parece el caso de Salucio del Poyo, con todas las salvedades —incluidas las cronológicas— que la comparación demanda.

Tras una condena tajante —Luna—, la persistencia del problema y posibles razones personales inducirían al escritor a mostrar la otra cara posible<sup>121</sup>. El duque de Lerma, con sus propios validos menores, tenía ante sí —de querer verlo— un alto ejemplo de privado, un modelo casi inalcanzable de ministro responsable, pero al menos no tan odioso —como lo son todas las comparaciones— como el del confiado don Álvaro de Luna.

Al cabo, también Ruy López muestra, como decía Lope de Vega en su dedicatoria, «del privar despecho», y la postura de Poyo no dejó de ser negativa. El dramaturgo, que profetizaba con sus dramas el destierro valenciano de Lerma y la ejecución de Calderón, mostraba una total ceguera cuando, veinte años más tarde, en 1620, elogiaba a los Guzmanes por no haber sido nunca privados de los reyes ni haberlos tenido ellos mismos:

Ninguno de los señores de Sanlúcar, que oy son catorçe, han servido en la casa real, porque han vivido siempre en Sevilla o en algunos de sus lugares, retirados del rey; pues siendo tan poderosos como han sido siempre, se contentaban con lo que tenían, lejos de la corte de los reyes, sin pretender maestrizgos, gouier-nos ni yglessias para sus hijos ni deudos. No han tenido privado de su casa ni le han hauido menester para el aumento della. Antes ellos han leuantado muchas casas con lo que han dado en casamiento a sus hijas. Pero, ya que no han tenido gouier-nos, offiços ni yglessias, han tenido siempre los mayores offiços de la guerra, con que han dado lustre y aumento a su casa (*Discurso*, f. 66 v.)

Aquí está reflejado ese ideal de nobleza guerrera, no cortesana, que representa Ruy López. También, a muchos años vista, la consideración negativa de la

<sup>120</sup> Cfr. John H. Elliott, «El Conde Duque de Olivares. Sociedad y Estado en el siglo XVII», *Historia* 16, extra XII, diciembre 1979, p. 53: «Olivares actuaba bajo la influencia de una visión de la historia de su país según la cual Castilla se veía amenazada por una serie de peligros comparables a aquellos que sufrió en el siglo XV... Olivares estaba sumamente preocupado por la mengua en el poder y la autoridad del rey desde la muerte de Felipe II. Bajo el gobierno de los validos de Felipe III había crecido la corrupción de una manera realmente impresionante, con la consiguiente declinación de aquella justicia real que habían puesto en vigencia los Reyes Católicos. Había llegado así a producirse un peligroso desequilibrio dentro del cuerpo mismo del estado, al faltar un adecuado contrapeso que evitara el predominio de los grandes y los poderosos, que explotaban la debilidad del poder real para consolidar su posición política y económica y acaparar los recursos de la hacienda. El resultado lógico de este proceso era un crecimiento de las tensiones sociales, con la posibilidad de una repetición de esas luchas internas que habían llevado a Castilla al borde de la destrucción durante el siglo XV.»

<sup>121</sup> Por su parte, Quevedo, a quien antes citamos en relación al tema, evoluciona desde la aceptación entusiasta del Conde Duque a la más absoluta negación del valimiento. Cfr. Raimundo Lida, «Cómo ha de ser el privado: de la comedia de Quevedo a su *Política de Dios*», en *Letras Hispánicas*, FCE, México, 1958, p. 156: «En su comedia, veinte años antes, Quevedo había querido pintar las calidades del perfecto privado. En su pensamiento político final, ya no hay para qué distinguir calidades. El destino de España está sellado; todo se ha simplificado trágicamente. ¿Para qué sutilizar? A la pregunta de 'cómo ha de ser el privado', Quevedo responde ahora simple y amargamente: Lo mejor es que el privado no sea.»

privanza. Uno o dos años más tarde, en 1621, don Gaspar de Guzmán pasaba a ser el privado de Felipe IV.

### III.5.10. *¿Alegoría moral o dramas del poder?*

Tras todo lo anterior, creemos poder dar respuesta en el sentido de afirmar ambos términos contrapuestos. La tesis de Leicester Bradner, a que antes hacíamos referencia, se basa en las diferencias de tratamiento de nuestro tema en el drama inglés y en el español. Sus argumentos parten de estas posibilidades:

The possibilities of such a theme for drama are obvious, but they can be exploited in three ways. The story can be seen from the point of view of a political analyst: What happens in such a situation to the king and the kingdom? does rebellion occur or only discontent? does the favorite survive the storm or does he perish? Or, on the other hand, it can be told with an attempt to arouse sympathy for the king and the friend whom he loves. Or, finally, it can be told to illustrate the inevitable turn of fortune's wheel and the fallacy of trusting in the faithfulness of men<sup>122</sup>.

Según Bradner, los dramaturgos españoles, a diferencia de los ingleses, habrían escogido solamente las dos últimas alternativas. Los ejemplos de dramas ingleses que aduce son *Edward II*, de Christopher Marlowe, y *Henry VIII*, de William Shakespeare. En el primero de ellos, según el mismo Bradner, aparece un rey estúpido que no puede controlar a sus nobles e idolatra a su amigo y privado. En el segundo, uno de los más poderosos monarcas ingleses que hace y deshace al también poderoso privado Wolsey, quien con gran habilidad ha ido demasiado lejos e irrita al Rey. Su caída es fulminante:

The arrogant, cynical prelate of the first two acts becomes, however illogically, an eloquent commentator on the state of the man who trusts to fortune and the favor of kings. His high-blown pride, he says, has left him weary and old to face a wretched end<sup>123</sup>.

Según la tesis de Bradner, en los dramas españoles que estudia —entre los cuales están los de Poyo— no encontraremos esa preocupación política. En ellos habrá un intento de despertar simpatía por el rey y el amigo a quien ama o, como segunda posibilidad, una ilustración de las mudanzas de fortuna y la inconstancia de los hombres:

To sum up, I have tried to show that Spanish dramatists usually exploited the personal and emotional aspects of their tragedies of rise and fall instead of stressing the issues of good and bad government as the English usually do. We

<sup>122</sup> L. Bradner, *op. cit.*, p. 98.

<sup>123</sup> *Ibidem*, pp. 99-100.



never really learn, in the plays, whether Don Álvaro deserved the angry charges of tyranny and corruption urged against him by his enemies. But in the English plays it is quite clear that Edward was a bad king who could not control his nobles and that the failure of Wolsey's policies was as notorious as his overweening pride and rapacious grasping after wealth<sup>124</sup>.

Tan largas citas creemos que están justificadas por la trascendencia que esta tesis ha tenido en la consideración posterior del drama español de privanza. En pocas palabras, frente a las afirmaciones de Bradner, lo que él ve en el drama inglés no falta, ni muchísimo menos, en los que acabamos de analizar nosotros. Que hay diferencias de tratamiento es evidente: son las mismas que existen entre la Carta Magna inglesa y el teocentrismo absolutista hispánico, entre Cromwell y Maldonado, entre Wolsey y Cisneros.

Raymond R. MacCurdy, tras reconocer la relación entre la literatura doctrinal sobre el privado y las tragedias de privanza, añade:

But by the necessity the dramatists could not spend much time speculating on such questions as to whether or not there should be one or more favorites, how they should be chosen, etc. They were urgently concerned with the issues centering on the question: How does a human being respond to the forces that weight upon his destiny?<sup>125</sup>

Evidentemente, la falta de tiempo de nuestro dramaturgo no debía ser tan perentoria como para impedirle tratar, en hábil entrelazo, las implicaciones personales y políticas de la privanza. Pues, por otra parte, y como es harto sabido, lo político no se diferenciaba en gran medida de lo moral en la España de 1600. Maquiavelo se filtra muy lentamente entre declaraciones, cada vez más maquiavélicas, de antimaquiavelismo.

Pero más extraño es que Díez Borque acepte expresamente las ideas de Bradner<sup>126</sup>, habida cuenta de que pretende hacer una sociología de la Comedia. Hay en este caso un malentendido: la identificación del Lope de Vega del período 1621-1634 ni más ni menos que con la Comedia del XVII. Un segundo aspecto que habría que señalar, si bien de paso, es que no se puede pretender mostrar una perfecta coherencia en un solo autor, ni siquiera en un período como éste.

La evolución en el tratamiento de estos temas afectaba no solamente a los dramaturgos, sino a los mismos censores. Nellie E. Sánchez-Arce muestra, en su

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>125</sup> R. R. MacCurdy, *The Tragic Fall*, p. 68. MacCurdy se acoge explícitamente a las conclusiones de Bradner (*Ibidem*, p. 106).

<sup>126</sup> J. M. Díez Borque, *Sociología*, p. 174: «El tema del privado, desde el punto de vista del analista político, hubiera permitido sugestivos planteamientos, que apunta Bradner: ¿es posible la rebelión contra el valido?, ¿puede ser muerto el favorito?, ¿se justifica su poder, basado en el amor del Rey?... etcétera. Pero la comedia, tantas veces hemos insistido ya en ello, tiene una profunda vocación que se materializa en su tendencia a sentimentalizar y a plantear conflictos en situaciones de efecto... El personaje del privado puede servir para ilustrar el inevitable giro de la fortuna y la falacia de la confianza en la fidelidad del hombre. Una lección moral generalizable, más allá del caso particular del valido».

edición de Mira, cómo la censura de *La adversa* afectó de un modo muy concreto a los contenidos políticos de la obra. En 1624, aproximadamente veinte años después de estrenarse *Luna* y doce desde su publicación, *La adversa* de Mira de Amescua sufrió una importante amputación de versos, de los cuales un 27'3% hacían referencia a las figuras del rey y del privado. Cuarenta y ocho versos aluden directamente al monarca o son discursos suyos. En ellos se pone de manifiesto la débil lealtad del personaje —contrapuesto a Morálicos—, o sus propias confesiones de incapacidad o debilidad de carácter, o su falta de fortaleza para contener las envidias y maniobras de la corte<sup>127</sup>. En relación a la figura del privado, las amputaciones hacen referencia a las cualidades de don Álvaro como «privado leal y desinteresado», frente al comportamiento de los grandes<sup>128</sup>.

La aprobación de esa obra, hecha por Pedro de Vargas Machuca, nos informa de que, después de todo, Mira tuvo más suerte que algún otro émulo:

He visto esta comedia con el cuidado que he podido, y aun[que] he detenido otra comedia deste caso y con este título, el D[omi]n[o] Amescua ha escrito ésta con tal decoro y advertencia, assi en las personas del Rey, y don Álvaro, como en el suceso deste cavallero y razones q[ue] le ocasionaron, que lo ha dexado todo sin inconveniente y con gusto y decoro p[ar]a la represent[aci]ón...<sup>129</sup>

Decir que la Comedia apoya incondicionalmente la institución monárquica es decir nada. Otra cosa es que, aquí y allá, como sucede en nuestro caso, los dramaturgos expresen sus reservas y sus críticas, más o menos veladas, a la actuación real o a los validos. Críticas hechas, por supuesto, para garantizar y defender ese orden anterior puesto en cuestión por el mal rey. En otra obra de Poyo, que veremos más adelante, se da un ejemplo evidente de esto. En *Rey*, Alfonso X fracasa como soberano y, tras una supuesta y compensadora victoria final, cede el gobierno a su hijo. Nadie puede decir, con fría lógica, que Alfonso X se recupera al final totalmente. Su recuperación se da, paradójicamente, como hombre, nunca como rey. Pero éste es un caso extremo. Solamente habrá que recordar el caso de Juan II en *Adversa* y *Luna*.

Frente a las opiniones anteriores, se puede traer ahora a colación un importante distingo hecho por John G. Weiger:

Para mí el supuesto idealismo que los manuales siempre parecen encontrar en Lope a menudo se me aparece como una manera de presentar en escena las dudas de los españoles. Debo confesar que lo que resalta efectivamente es la fe —tanto en la religión como en la manera de percibir la honra: en fin, la fe en el orden establecido ya—, pero esto es así precisamente por los desenlaces, mien-

<sup>127</sup> N. E. Sánchez-Arce, *op. cit.*, p. 17.

<sup>128</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

<sup>129</sup> La aprobación termina de este modo: «Y así podrá salir al teatro sin perjuicio de quien pudiera presumirle, por[que] está de todas maneras bien escrita, cuerda, atentada y honrosamente. Reservo a la vista lo que allí se ofreciere. En Madrid, a 17 de [octu]bre, 1624. Pedro de Vargas Machuca.» (*Ibidem*, p. 152).

tras que el drama mismo gira en torno a un interrogante fundamental: este conflicto que es el núcleo del drama, ¿acabará por restablecer el orden y la armonía de que dependerá toda la concepción que del universo tenemos? En resumidas cuentas, el verdadero drama de las comedias pone a prueba la ideología que es la base del llamado idealismo de la comedia<sup>130</sup>.

Aceptar que la Comedia, por su relevancia pública, cumple un papel propagandístico de primer orden en el XVII, aparte de hablarnos ya de un sentido político, no implica que fuese una lisa plantilla donde no se reflejaban las contradicciones, esperanzas y frustraciones de esa sociedad.

### III.6. El tratamiento de las fuentes históricas

Salucio del Poyo enmarca sus dramas de privanza en la Castilla desgarrada y dividida de fines del siglo XIV a mediados del XV. A un paso de la España moderna, aquella Castilla dirimía las últimas grandes batallas entre una nobleza feudal, orgullosa de sus antiguos privilegios, y una monarquía que, con mayor o menor fortuna, caminaba hacia las fórmulas autoritarias y centralizadoras de los siglos XVI y XVII. Las diferencias con la época de Poyo, la de la España imperial, eran sin embargo abismales. R. B. Tate señala un aspecto a tener en cuenta:

Por turbulentos y anárquicos que fuesen a nuestros ojos los cambios constantes de fidelidad y los aparentes desafíos al poder real, no deben ser interpretados a la luz de la ideología moderna. No estamos todavía en la época de los estados nacionales, y lo que hoy llamamos estado fue en aquellos tiempos una asociación tenue de poderes en que se entretejían los derechos de propiedad y soberanía<sup>131</sup>.

Pues bien, en este anacronismo incurrirá Poyo, como en realidad todos los dramaturgos del momento. Como veremos en seguida, la historia era concebida como enseñanza para el presente. Entonces, ¿qué podía enseñar a los hombres del XVII aquel período crispado de la vida española? Acabamos de ver, en el anterior apartado, los temores del Conde Duque. Fundamentalmente, el siglo XV ofrecía grandes ejemplos, buenos y malos ejemplos.

El rey Enrique III era, en realidad, un enfermo casi crónico. Su hijo, Juan II, un monarca débil, a disgusto con las labores de gobierno. Pero, por encima de sus características personales, tanto uno como otro impulsaron el proceso de creación de un Estado moderno, aún visto de un modo difuso. Juan II tropezó con un panorama más difícil. Él y don Álvaro de Luna chocaron frontalmente con la natural resistencia del estamento superior. Hasta la llegada de los Reyes

<sup>130</sup> J. G. Weiger, *op. cit.*, p. 231.

<sup>131</sup> Introducción de R. B. Tate (ed.), a Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, Tamesis Books, Londres, 1965, p. VIII.

Católicos no empezaría a cumplirse ese lejano objetivo. Por tanto, el rey débil y el enfermo eran algo más que dos monarcas situados, a su pesar, en una época turbulenta. Ellos, y sus privados, eran piezas fundamentales en aquel tablero.

Un buen testigo de los sucesos de aquellos años es Fernán Pérez de Guzmán, el orgulloso, culto y sutil señor de Batres. Pérez de Guzmán era, como no podía dejar de ser, un hombre parcial en los conflictos que enfrentaban a rey y privado con los diferentes sectores de la alta nobleza. La imagen que nos da es vívida, expresiva:

No callare aquí nin pasare so silencio esta razon, que quanto quier que la principal e la original cabsa de los daños de España fuese la remisa e negligente condición del rey e la cobdicia e ambición excesiva del condestable, pero en este caso non es de perdonar la cobdicia de los grandes cavalleros que por creçer e auançar sus estados e rentas, posponiendo la conciencia e el amor de la patria por ganar ellos, dieron lugar a ello; e non dubdo que les plazia tener tal rey por que en el tiempo turbado e desordenado, en el rio buelto fuesen ellos ricos pescadores; e ansi algunos se mouieron contra el condestable, diziendo que el tenia al rey engañado e aun malifiçado como algunos quisieron dizir, pero la final entencion suya era auer e posar su lugar, non con zelo nin amor de la república<sup>132</sup>.

Salucio del Poyo ofrece conclusiones semejantes, vistas desde el mirador de dos siglos, al recrear la tragedia de don Álvaro de Luna. Pero, por supuesto, esa apelación a la historia no se hace con un criterio historicista. El fundamento es, de entrada, de carácter pedagógico y moral, pues la historia se contempla como enseñanza para el presente:

Uno de los medios más importantes para alcanzar la prudencia tan necesaria al príncipe en el arte de reinar es el conocimiento de las historias. Dan noticia de las cosas hechas por quien se ordenan las venideras, y así para las consultas son utilísimas<sup>133</sup>.

Esto recordaba Cabrera de Córdoba en 1611. El estudio de los hechos pasados arroja luz sobre el presente, pues son «norte que, fijamente observado por el político errante, descubre senda que le guíe entre maleza de adversos experimentos»<sup>134</sup>.

El mismo criterio guía la construcción histórica de los dramas de Poyo. Sus ejemplos históricos, como es evidente, tan sólo podían dirigirse a los espectadores de su tiempo, a los hombres de aquella España del XVII. Esto no quiere decir que el dramaturgo extrapole su propia realidad a la de dos siglos antes, pues las profundas diferencias entre uno y otro momento harían ridícula la pretensión. Existen, sí, unas claves para una lectura *contemporánea* del pasado —base de su

<sup>132</sup> Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, ed. J. Domínguez Bordona, Espasa-Calpe, Madrid, (1924) 1941, p. 137.

<sup>133</sup> Luis Cabrera de Córdoba, *De Historia, para entenderla y escribirla*, Madrid, 1611, f. 19. Citado por J. A. Maravall, *La teoría española*, p. 65.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 66.



utilidad para el presente—, que cada drama histórico debe generar; pero existen, también, unas claves de época, generales, para esa lectura. Renato I. Rosaldo señala en el teatro de Lope de Vega el reflejo de tres grandes periodos:

When the Spaniard of Lope's age looked back on his own history he divided it, as though it were a three Act play, into three periods: [1] the medieval period when giants of men maintained the basic Spanish values of loyalty, honor, and faith, [2] a middle period (the fourteenth and fifteenth centuries) when arrogant nobles threw Spain into a turbulent state of anarchy, and [3] the age of Lope which began with the accession of the Catholic Monarchs and the reaffirmation, with renewed zeal, of the basic Spanish values. In Lope's own age the Spanish nation was «reborn» and it «came of age»<sup>135</sup>.

Salucio del Poyo elige para sus dramas de privanza precisamente el período intermedio, el del «nudo», según la imagen de Rosaldo. Esto supone la aceptación, según dicho código histórico-poético, de unas concretas y determinadas premisas que tienen, por sí, un valor significativo:

—Amenazas exteriores a la nación y riesgo de su pérdida (moros granadinos, guerras contra Portugal, intromisión del duque de Lancaster).

—Amenazas internas, por el debilitamiento del Estado, como consecuencia de la lucha entre facciones y la puesta en cuestión de su estructura piramidal.

Por supuesto, la realidad histórica de los siglos XIV y XV nada o muy poco tiene que ver con el marco expuesto. Ni existía ni podía existir una conciencia de Estado español, ni un cambio dinástico alteraría sustancialmente el devenir de una nueva sociedad, como lo muestra el mismo cambio de dinastías en esos siglos. Por otra parte, esa estructura piramidal no se pone en peligro, entre otras cosas porque de lo que se trataba, por parte de la monarquía y sus privados, era de lograrla, frente al modelo contractual anterior. Lo inexistente no se puede combatir: la pugna se daba entre quienes querían hacerlo realidad y quienes no podían aceptar un cambio en su situación privilegiada.

El recurso a unas premisas históricas, reales, viene dado también, aparte razones de gusto personal, por necesidades dramáticas. *Luna*, tal como se ha visto, es una tragedia en sus rasgos esenciales. La bilogía de Ávalos entra dentro del género híbrido de la tragicomedia, de tanto rendimiento en el XVII. Pese a esa diferencia, tanto en unas como en otras el argumento se basa en la historia, es imitación de la historia, como quieren todas las preceptivas clasicistas<sup>136</sup>. Imitación que, como es sabido, respeta la *verosimilitud* y la libertad del poeta para

<sup>135</sup> Renato I. Rosaldo, Jr., «Lope as a Poet of History: History and Ritual in *El testimonio vengado*», en *Perpectivas de la Comedia*, Estudios de Hispanófila, Valencia, 1978, p. 12.

<sup>136</sup> Un desarrollo muy ilustrativo de estas cuestiones, en la obra de Sanford Shepard, *El Pincino y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1962. Igualmente, en la obra, ya citada, de F. Sánchez Escribano y A. Porqueras, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*.

mostrar las acciones no como fueron, sino como debieran haber sido. Esto es la parte de la *invención* del poeta, lo que lo diferencia del historiador. El murciano Cascales lo expresaba así en sus *Tablas poéticas* (1617):

Sólo se ha de notar, que quando la acción es histórica, si no pasó la cosa como debiera pasar según el arte, eso que falta lo ha de suplir el Poeta, ampliando, quitando, mudando, como más convenga a la buena imitación<sup>137</sup>.

Esto es lo que encontraremos en estos dramas e, incluso, en los que más adelante habremos de estudiar. Poyo mantiene las líneas generales de los sucesos históricos. Sin embargo, amplía —aunque poco—, quita y muda, de acuerdo a las necesidades puramente dramáticas o a las de su interpretación del cómo hubiera debido ser. Son necesidades dramáticas las que lo fuerzan a sintetizar acontecimientos de toda una vida o de un reinado. Forman parte de su visión ética de la historia, de su carácter pedagógico, las omisiones y mudanzas de los sucesos.

Los siglos XIV y XV de estos dramas están, por todo lo señalado, absolutamente teñidos de anacronismo, tal como sucede, por otra parte, en el teatro del momento. El compromiso entre fidelidad histórica y libre fabulación es, no obstante, muy ajustado en Poyo, siempre muy respetuoso a la primera. De la comparación que hagamos entre realidad histórica y realidad dramática podremos extraer nuevas conclusiones o asentar otras ya expuestas.

### III.7. Las fuentes históricas de la bilogía de Ruy López

De modo paralelo a la idealización del protagonista, también el fondo histórico de los dramas de Ávalos ofrece una menor fidelidad histórica que en el caso de *Luna*. Por otra parte, las crónicas de los reyes a quienes el protagonista sirvió son extremadamente parcas en noticias, por lo cual Salucio del Poyo ha de recurrir a otras fuentes posteriores y más teñidas de elementos legendarios y apologeticos.

En *Próspera*, para respetar las exigencias mínimas de la unidad de acción, el dramaturgo condensa bajo el reinado de Enrique III (1390-1407) hechos que corresponden, en realidad, al de Juan I (1379-1390). Al mismo tiempo, como buena parte de los conflictos que hubo de afrontar Enrique III eran herencia del reinado de su abuelo, Enrique II (1369-1379), en la obra se recuerdan sucesos de este último: muerte de Pedro I (1369) y posterior pretensión al trono castellano-leonés del duque de Lancaster, fundamentalmente.

<sup>137</sup> En la edición y amplio estudio de Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista*: Cascales, Planeta, Barcelona, 1975, p. 115.



Las necesidades de la acción exigen, por tanto, un difícil compromiso entre la síntesis y la exposición amplia de antecedentes. Ruy López, el protagonista y eje de la acción, comienza su ascenso bajo Juan I, para alcanzar su grado máximo con Enrique III. Salucio del Poyo, con buen sentido, no rompe la continuidad de la obra y ofrece un único rey. Una razón añadida es que el reinado de Enrique III es relativamente tranquilo desde el punto de vista bélico, pues sostuvo una corta guerra con Portugal —herencia de reinados anteriores— y sólo en el último año de su vida inició una campaña contra Granada. Así dice Fernán Pérez de Guzmán que «cada una destas guerras ouo mas con nesçesidad que por voluntad»<sup>138</sup>. De este modo, el Ruy López guerrero corresponde a Juan I y el Ruy López privado a Enrique III, unidos en uno solo por la ficción dramática. *Adversa*, por el contrario, no plantea estos problemas. Se trata del reinado de un único rey, Juan II, y la acción se concentra en el corto período de tiempo que rodea a la caída de Ruy López.

### III.7.1. Razón de Estado y razón de amor en La próspera fortuna de Ruy López de Ávalos.

El armazón histórico sobre el que desarrolla su ascenso el protagonista corresponde a la guerra con Portugal. Él mismo explica, de modo sustancialmente fiel, los orígenes del conflicto (*Próspera*, I, 200-322), lo cual excusa su desarrollo pormenorizado en este lugar. Con leer *Juan I* donde pone *Enrico* y ver a éste como príncipe en lo referente a la boda, se puede tener una visión ajustada.

Sí importan, por su sentido dramático, las diferencias entre ficción y fondo histórico. La solución al conflicto dinástico planteado por el duque de Lancaster y su mujer, hija de Pedro I, fue resuelta tal como adelantan Almanzor y Ruy López en el primer acto (317-322)<sup>139</sup>. La hija del Duque, la infanta doña Catalina, nieta de Pedro I, se casó con el hijo de Juan I, el príncipe don Enrique. De este modo no cabían dudas sobre la legitimidad de los sucesores. Sin embargo, a diferencia del drama, tal solución fue contemplada desde antes del inicio de las hostilidades, mediante negociaciones secretas entre las partes<sup>140</sup>. Cuando éstas cuajaron, el rey de Portugal se quedó sin su aliado inglés, aunque casado —según acuerdo inicial— con otra hija suya, doña Felipa de Lancaster.

Lo más llamativo es que, a diferencia del Enrico y doña Catalina de *Próspera*, los personajes reales tenían nueve y catorce años, respectivamente. La historia daba una perfecta solución feliz al conflicto a condición de ajustarla a las ne-

<sup>138</sup> F. Pérez de Guzmán, *op. cit.*, p. 15.

<sup>139</sup> Por supuesto, aunque en *Próspera* es la Infanta la pretendiente, en la realidad lo era su madre, doña Constanza. Esto sigue la propia lógica de la transposición efectuada por Poyo.

<sup>140</sup> Cfr. «Crónica de Juan I», en *Crónicas de los reyes de Castilla*, II, ed. C. Rosell, BAE LXVIII, Madrid, 1953, pp. 112-114.

cesidades de la ficción dramática: Juan I pasa a ser el mismo Enrico, se elimina el personaje de la madre de la Infanta —la pretendiente real al trono—, que como madre es siempre incómoda para la Comedia<sup>141</sup>, y así se logra un perfecto final feliz y sentimental que, por otra parte, respeta el trazado general de la realidad histórica.

Pero a Poyo no le basta con esa tensión amorosa y articula en torno a ella —sin fidelidad histórica— un trenzado amoroso más complejo. Al final, éste se disipa de un modo verosímil y, al mismo tiempo, fiel a la historia. El Maestre, nuevo rey portugués, que en la realidad había tomado como esposa a una hija del Duque, ama en el drama a doña Catalina, aunque al final se conforma con una hermana suya (*Próspera*, III, 3657-3659). El Almirante, que parece corresponder a Mosén Juan de Holanda —casado con una tercera hija del Duque—, pretende en la obra también a doña Catalina<sup>142</sup>. Finalmente, el propio rey castellano la ama, frente a los otros dos, con un extremado pudor y sin gastar muchas energías en conseguirla. Historia y ficción literaria van, como se ve, fuertemente unidas, pese a lo novelesco de la acción.

Por supuesto, el triángulo correspondiente en el campo de los moros, así como las incidencias bélicas que provoca, son absolutamente ficticias y literarias.

### III.7.2. Elementos legendarios.

Fernán Pérez de Guzmán retrata al auténtico Ruy López con tintas agradables. Aunque con pequeños borrones y puntualizaciones orgullosas por su parte —«su comienzo fue de pequeño estado»—, el noble enfrentado a don Álvaro de Luna muestra su simpatía solidaria con su compañero de clase caído en desgracia:

Onbre de buen cuerpo e buen gesto, muy alegre e graciosos, de dulce e amigable conversacion, muy esforçado e de grande trabajo en las guerras, asaz cuerdo e discreto, la rason breve e corta pero buena e atentada, muy sofrido e sin sospecha<sup>143</sup>.

Punto por punto, el protagonista de la biografía puede corresponder a este retrato. Incluso de los dos únicos defectos que Pérez de Guzmán recoge, uno de ellos aparece —si bien por razones estructurales— en la obra:

<sup>141</sup> Cfr. E. H. Templin, «The Mother in the *Comedia* of Lope de Vega», *Hispanic Review*, III, 1935, pp. 219-244.

<sup>142</sup> Este Mosén Juan de Holanda, casado con doña Isabel de Lancaster, fue nombrado su condestable por el Duque, cuando vino a España. Era hermano segundo del rey Ricardo II de Inglaterra. (Cfr. *Crónicas*, II, p. 110.) Recuérdese que en *Próspera* el Almirante afirma que no es rey «porque nació / primero que yo mi hermano» (III, 2901-2902). En la escena final del desafío, como veremos, deja de ser Mosén Juan el modelo.

<sup>143</sup> F. Pérez de Guzmán, *op. cit.*, p. 31.

Pero como en el mundo non ay onbre sin tacha, no fue franco, e plaziale mucho oír a estrologos, que es un yerro en que muchos grandes se engañan <sup>144</sup>.

Ruy López, en el primer acto de *Próspera*, quiere oír de boca del marqués de Villena su futuro (*Próspera*, I, 1036-1038), y éste le anuncia su próspera y su adversa fortuna (I, 1107-1134). El episodio, claramente legendario, parece inspirado en un episodio semejante que relata Galíndez de Carvajal y recoge después Argote de Molina en su *Nobleza de Andalucía*:

Escribe el doctor Lorenzo Galíndez de Carvajal, en los *Comentarios* que dexó escritos de su mano, que aviendo sido captivo en esta rota de Quesada Ruy López de Dávalos, y presentado a este rey Mahomad de Granada, se aficionó tanto a su virtud y buena gracia que, siempre que yva a caça, lo llevaba consigo por su caçador. Y acaeció que andando el Rey a bolar perdizes, una dellas, huyendo de los açores, se socorrió de Ruy López metiéndosele en la manga por la abertura della, que entonces se vsavan anchas y abiertas, de la forma que las vemos pintadas en sayos antiguos de tapices franceses. Y, como Ruy López la tomasse y matasse con presteza, un moro viejo que con el Rey estava con gran corage se llegó a él y le dixo: «¡A, Rodrigo! ¿Matástela? ¡Gran mal hiziste! Viva la avías de comer, con pluma y todo. Tú llegarás a ser gran señor, mas al cabo lo perderás.» Lo qual sucedió assí, como se verá en el discurso de esta historia <sup>145</sup>.

Salucio del Poyo altera las circunstancias del episodio, aunque retenga, por ejemplo, el amor del rey Mahomad por su cautivo <sup>146</sup>. Pero recurre a un personaje mucho más popular y rentable dramáticamente que este moro viejo: don Enrique de Villena. El Villena de *Próspera* responde a la versión legendaria del personaje, que, en el siglo XVII, alcanzó enorme fama como mago y nigromante <sup>147</sup>. Su popularidad hizo de él un personaje de más comedias, como *La cueva de Salamanca*, de Alarcón, o *Lo que quería ver el marqués de Villena*, de Rojas Zorrilla. Incluso el viaje mágico que hacen todos al final de la primera jornada guarda similitud con el del falso *Centón epistolario*, atribuido a Fernán Gómez de Cibdareal:

El Rey llegó a Zamora, dadas las tres horas de noche, habiendo sin descalgar andado catorce leguas. Mandó cerrar las puertas e postigos, e por arte de D. Enrique de Villena se apareció allí Fernando Díaz de Toledo, que había quedado en Valladolid <sup>148</sup>.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> Gonzalo Argote de Molina, *Nobleza del Andalucía*, Fernando Díaz, Sevilla, 1588, f. 261 v.

<sup>146</sup> Según cuenta el mismo Argote, Ruy López fue preso en Quesada por Abén Abid. En la misma ocasión murió su tío, Pero López de Dávalos, alcaide de Úbeda (*Ibidem*, f. 261 r.).

<sup>147</sup> Sobre la fortuna de don Enrique de Villena como personaje legendario, vid. Samuel M. Waxman, «Chapters on Magic in Spanish Literature», *Revue Hispanique*, XXXVIII, 1916, pp. 325-463.

<sup>148</sup> «Centón epistolario del bachiller Fernán Gómez de Cibdareal», en *Epistolario español*, I, ed. E. de Ochoa, BAE XIII, Madrid, 1945, p. 3.

El hecho de que el tal *Centón* sea una falsificación del siglo XVII, según todos los indicios, ofrece así una graciosa pírueta histórica.

El verdadero Villena, don Enrique, no era marqués ni exactamente un nigromante, sino «inclinado a las ciencias e artes mas que a la cavalleria e aun a los negocios çeviles nin curiales», como explica Pérez de Guzmán <sup>149</sup>. Marqués lo había sido su abuelo, don Alonso, primer condestable de Castilla, con Enrique II. El mismo Poyo, en su *Discurso*, se refiere a él una vez como «don Henrrique de Villena, el nigromántico, como lo llama el vulgo» (*Discurso*, f. 45 r.). En otra ocasión aclara quién era realmente su personaje:

Don Henrrique de Villena, aquel famoso astrólogo, que comúnmente es llamado marqués de Villena porque lo fue su agüelo, que él ni su padre no tuvieron más de el nombre (*Discurso*, f. 37 v.).

El «marqués de Villena» tiene una aparición puntual en la obra, en su papel de mago, al final del primer acto y comienzo del segundo. Agotado como personaje, pierde de modo incoherente toda su ciencia y pasa a ser una especie de ayuda de cámara del Rey. Ruy López no necesita ya de magos.

El episodio del desafío final de *Próspera* no aparece recogido en las crónicas, pese a lo que afirma Ruano y Prieto, descendiente del protagonista de la obra <sup>150</sup>. Es Argote de Molina quien vuelve a recoger a Ruy López en su vertiente heroica y legendaria:

Floreció en estos tiempos, en servicio de el rey don Juan, Ruy López de Dávalos, el qual fue de tanto valor que, en tiempo de el rey don Enrique el tercero, su hijo, estuvo la gobernación destos reynos a su orden. De tres hazañas notables suyas tenemos memoria. La primera en casa de este rey don Juan, quando el duque de Alencastre entró en Castilla y cercó a Benavente. Este cavallero vuo desafío con vno de los capitanes del Duque a todo trance, en la puente de Benavente, a condición que si el castellano venciesse, el Duque levantasse el cerco y diesse la vanderá; y si el inglés venciesse, que la villa se le diesse, y en ella fuessen puestas las vanderas del duque de Alencastre. Venidos al trance, Ruy López venció, y cortó la cabeça al capitán del Duque y echóla en el río, y ganóle su vanderá <sup>151</sup>.

De que el episodio fue real parece ser una prueba la mención hecha por Villasandino en estos versos, con los que celebraba las campañas portuguesas del Condestable:

Dexen lo de Benavente  
que fizo en la moçedad <sup>152</sup>.

<sup>149</sup> F. Pérez de Guzmán, *op. cit.*, p. 99.

<sup>150</sup> Fernando Ruano y Prieto, «El Condestable Ruy López Dávalos, primer Duque de Arjona», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3, 1903, p. 174.

<sup>151</sup> G. Argote de Molina, *op. cit.*, f. 263 v.

<sup>152</sup> *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, I, ed. J. M. Azáceta, CSIC, Madrid, 1966, p. 164.



Sin embargo, Cayetano Rosell, editor de la *Crónica de Enrique III*, recoge un documento de este rey que nos hace dudar. Según él, en el año 1395, el Rey hizo merced a un tal Garcí Rui de Alarcón de una villa cerca del Júcar, y las razones del premio eran por

La grand fazaña que fecistes cabo Benavente, rindiendo en campo a Enrique, inglés, en grand honra vuestra e de mis Regnos...<sup>153</sup>

Puede ser otra «grand fazaña», pero las coincidencias y lo tardío del relato de Argote hacen dudar de su adscripción a Ruy López de Ávalos. Los versos de Villasandino bien pueden hacer referencia a las luchas decisivas en torno a esa villa, cuando la primera entrada del maestre de Avis y el Duque. No sería nada difícil que la tal hazaña, protagonizada por un oscuro García Rui, pasase con el tiempo a engrosar la leyenda militar del célebre Ruy López de Ávalos.

La tercera hazaña notable que nos anunciaba Argote de Molina es la del cruce del río, que Poyo vuelve a recoger libremente:

La tercera fue que teniendo el Rey y el duque de Alencastre hecha capitulación, la qual se avía de firmar dentro de cierto tiempo, y para el plazo faltava sólo un día, el qual passado, el rey de Castilla incurriría en gran pena de dineros si aquel día, para escusarla, no se hiziesse cierta notificación al Duque. Y estando el Duque de la otra parte del río, y no aviendo barca, porque el Duque la avía rompido, don Ruy López, a cuyo cargo estava hazer la notificación, viendo el ardid del enemigo, echóse a nado con su cavallo y passó de la otra parte, a gran peligro de su persona; y hizo sus diligencias y notificaciones al Duque de manera que se cumplió el efecto de su jornada y la voluntad de su rey<sup>154</sup>.

Juan Dávalos de Ayala, descendiente del Condestable, defendía en una relación inédita de su familia, hacia 1639 ó 1642, la verdad de estos sucesos narrados por Argote<sup>155</sup>. Frente a algún escritor de su tiempo, a quien no cita, don Juan Dávalos estimaba que eran ciertos, aunque no anduviesen en escrituras, «sino en memorias de padres a hijos»<sup>156</sup>. Ya en nuestro siglo, otro descendiente, Ruano y Prieto, barón de Velasco, decía de ellos:

Cierto que uno y otro hecho parecen revestidos de algún ropaje de leyenda; pero prueban, no sólo su valor personal, sino el ascendiente que iba ya tomando en la corte de Castilla<sup>157</sup>.

<sup>153</sup> *Crónicas*, II, p. 257. Rosell recoge este documento, según su misma cita, de Rizo, *Historia de Cuenca*, p. 272.

<sup>154</sup> G. Argote de Molina, *op. cit.*, f. 264 r.

<sup>155</sup> Juan Dávalos de Ayala, *Vida, hechos ilustres y sucesión gloriosa de don Ruy López Dávalos el bueno*... Es el ms. 2507 de la BNM. El manuscrito lleva censura de Agustín de Castro, de la Compañía de Jesús, para su publicación en el Colegio Imperial de la misma, con fecha de 5 de junio de 1642, en Madrid. Que nosotros sepamos, la publicación no se hizo. En el manuscrito se superponen fechas y sucesivas correcciones que van de 1638 a 1642. Dávalos de Ayala ofrece pocos datos de interés, a no ser de la descendencia del Condestable. Su fuente de datos para éste es, fundamentalmente, el libro de Argote de Molina.

<sup>156</sup> *Ibidem*, f. 51 v.

<sup>157</sup> F. Ruano y Prieto, *op. cit.*, p. 175.

Un último episodio de *Próspera* que recoge Argote es el del judío Maír. Poyo toma incluso su nombre:

En veynte y cinco de diziembre, día de Pascua, principio del año de mil y quatrocientos y siete del día en que nuestro Señor nació, murió el rey don Enrique en la ciudad de Toledo, de edad de veynte y dos años, al tiempo que avía juntado Cortes para hazer poderosa entrada en el reyno de Granada. Cuya muerte, escriven auer sido causada de veneno que le dio don Mayr, judío, su médico de cámara, por lo qual fue arrastrado y hecho quartos en la ciudad de Segovia, como escribe el autor del libro *Fortalitium fidei*<sup>158</sup>.

Nada de esto recoge la crónica del Rey. Salucio del Poyo adelanta el suceso y lo deja en mero intento, frustrado por la caída del retrato de la Infanta. Este buen golpe teatral es ya totalmente literario, y sirvió, muy probablemente, como modelo de episodios semejantes en *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina, y *El mayor monstruo, los celos*, de Calderón<sup>159</sup>.

### III.7.3. Ruy López de Ávalos como personaje histórico.

El trazado general del personaje corresponde a cuanto del Ruy López histórico nos ha llegado por vía documental. De familia noble, aunque «de pequeño estado», fue preso muy joven por los granadinos. Una vez liberado, sirvió con las armas al rey Juan I, frente a Portugal. Todos estos datos han ido apareciendo entre líneas en el relato de Argote, por lo que no hará falta volver sobre ello. Su valor y eficacia como soldado fue lo que le hizo gozar de la máxima confianza de los reyes Juan I y Enrique III:

Por estos y por otros grandes servicios, el rey don Ivan le hizo su camarero; y después el rey don Enrique el tercero, su hijo, conocido el grande valor y entendimiento deste cavallero, le escogió para su Consejo y gobierno de su reyno, y le hizo gran condestable de Castilla; y le dio por armas un castillo de oro en campo azul, de las reales armas de Castilla, poniendo por orla dél las antiguas de

<sup>158</sup> G. Argote de Molina, *op. cit.*, f. 289 r.

<sup>159</sup> Cfr. A. F. Schack, *op. cit.*, III, p. 313: «Es notable la escena en que el médico judío don Maix [sic] intenta envenenar al Rey a ruego del Almirante de Castilla... Esta escena ha sido imitada por Tirso de Molina en *La prudencia en la mujer*, y por Calderón en *El mayor monstruo los celos*; por lo menos, en ambos domina la idea de convertir a un retrato en ángel protector de una vida amenazada.» Por su parte, Serge Maurel busca para Tirso una fuente original. Descarta el episodio del médico judío Simuel, de la *Crónica del muy valeroso rey don Fernando* (Valladolid, 1554), y termina con esta pregunta: «[Ismael] est arrêté dans sa tentative par le portrait de la reine qui, en tombant, s'oppose à son passage dans la chambre du souverain. Tirso a-t-il emprunté ce 'lance de comedia' à Damián Salustio del Poyo?» (*L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Publications de l'Université de Poitiers, 1971, p. 141.) Por último, Klaus Toll (*op. cit.*, p. 16, n. 40) amplía la lista de obras con el motivo del cuadro caído: *La firmeza en la hermosura*, de Tirso de Molina; *La mayor hazaña de Carlos V*, de Jiménez de Enciso; *El lucero de Castilla*, de Luis Vélez de Guevara; el tercer acto de *La Baltasara*, de Rojas Zorrilla; y *De lo vivo a lo pintado*, de Claramonte.



su linaje, de jaqueles de oro y roxo, como se veen en su estandarte, sobre su sepulcro <sup>160</sup>.

Tal como lo narra Argote, con Enrique III llegó a tener un extraordinario ascendente desde su minoría de edad. Fue su camarero y, hacia 1406, aparece ya como condestable de Castilla. Antes, en 1396, era adelantado mayor de Murcia. La privanza con Enrique III le supuso alcanzar poder y riqueza, como señala Pérez de Guzmán:

Fue bien quisto del rey don Iohan, pero con el rey don Enrique, su fijo, ouo tanta gracia e alcanço tanta priuança con el, que un tiempo todos los fechos del reyno eran en su mano. Alcanço muy grande estado e fazienda <sup>161</sup>.

Hasta aquí cuanto *Próspera* nos relata. Ruy López, al final de esta obra, se encuentra en lo más alto de esa próspera fortuna que anunciaba el título. Lo que sigue, en *Adversa*, va a ir por diferentes derroteros.

La segunda parte descansa fundamentalmente sobre la exposición de las virtudes del protagonista, tal como se vio en su momento. Ya no aparece el soldado Ruy López, el hombre de armas cuyos actos son perfectamente claros: combatir y vencer a los enemigos de armas para mayor gloria suya y de su rey. El Ruy López del final del reinado de Enrique III y de la primera parte del de Juan II es, ante todo, un cortesano influyente. Así fue en la realidad, como grande que movía sus peones en el complicado juego de intereses de la minoría del segundo Juan y primeros años de su reinado. Sus actos, por tanto, ya no tienen la deslumbrante claridad de la guerra contra los enemigos exteriores de Castilla.

El personaje que nos muestran la *Crónica de Juan II* y otros relatos de aquel tiempo es una pieza de primera importancia, y nada desinteresada, en la lucha de facciones y parcialidades por dominar al joven rey. Pero tal hombre no puede interesar a Salucio del Poyo, pues difícilmente encajaría en ese modelo de buen privado que nos quiere mostrar. Lo que el dramaturgo retiene en esta segunda parte es, entonces, todo aquello que muestra una mayor sustancia moral y didáctica: el derrumbe del poderoso, su caída desde la cima del poder. Nada o muy poco se nos dice del papel real de Ruy López en la preparación de esa caída. Las causas supuestas serían, en un caso, ajenas a él: la envidia y la codicia de los otros. En otro, propias, aunque radicalmente justas: no ceder a los caprichos intolerables del rey menor de edad y cumplir con sus deberes de ayo. Sin embargo, todo ello supone, de modo inevitable, una profunda mixtificación de la realidad histórica. Desde este punto de vista, en *Adversa* es mucho más significativo lo que falta, lo que se deja de decir, que los datos históricos integrados en la acción.

Para enfatizar aun más la caída del protagonista, Salucio del Poyo exagera al comienzo de esta segunda parte su poder real. Por supuesto, nada se dice o sugiere del breve período de destierro que sufrió en los últimos años de Enrique III,

<sup>160</sup> G. Argote de Molina, *op. cit.*, f. 264.

<sup>161</sup> F. Pérez de Guzmán, *op. cit.*, p. 31.

hasta que volvió a la corte, en 1403, una vez recuperado el favor regio <sup>162</sup>. En su vertiente dramática, también este rey aparece sin fisuras frente a su sucesor. En el arranque de *Adversa*, Ruy López nos es mostrado como ayo real, gobernador, tutor, y todo ello por una supuesta delegación del infante don Fernando de Aragón. Tiene, nos dice un personaje, «todo el gobierno absoluto del reino» (*Adversa*, I, 131-132).

En realidad, los gobernadores y tutores de Juan II fueron la reina viuda y el hermano del Rey, el infante don Fernando. El ayo era Gómez Carrillo de Cuenca. Ruy López era, en este primer momento, uno de los tres albaceas testamentarios, esto es, un encargado de hacer cumplir y cumplir él mismo la voluntad póstuma de Enrique III, lo que no era poco. Seguía siendo, además, condestable de Castilla. Cuando murió el infante don Fernando, ya rey de Aragón, en 1416, la Reina pasó a ser la única gobernadora y Ruy López ocupó uno de los seis puestos de su Consejo <sup>163</sup>. La tutoría de Juan II, tan importante en la acción dramática —y no el cargo de ayo—, la pasaron a ocupar desde ese año Diego López de Estúñiga y Juan de Velasco, frente a las reticencias del condestable Ruy López y los suyos, pues, como dice la *Crónica de Juan II*, «cada uno trabajaba por tener más parte en el Rey» <sup>164</sup>.

¿Para qué seguir? Ruy López era un señor poderoso en aquella corte, pero no tanto como nos muestra Salucio del Poyo. No era, además, ni tan estoico ni tan arbitral. Sus movimientos para desplazar a Sancho de Rojas y a Juan Hurtado de Mendoza, quien dominaba al Rey por mediación de don Álvaro de Luna, nos muestran a un cortesano intrigante y parcial. El hecho más decisivo en estos movimientos de palacio —y decisivo también para su posterior caída— fue el llamado suceso de Tordesillas. En la ficción dramática corresponde perfectamente a la escena de *Adversa* en que reprende al joven rey y manda azotar a Luna (I, 1039-1156). Pero existe un verdadero abismo entre realidad y ficción. El Ruy López histórico, condestable de Castilla y miembro del Consejo real, acompañó

<sup>162</sup> Su vuelta fue celebrada por Alfonso Álvarez de Villasandino en uno de sus aduladores decires:

El gyrifalte mudado  
ya cobro su gentil buelo,  
que desde vido el señuelo  
non curo de lo pasado;  
bolando muy esforçado  
entro en su rryca muda:  
sy no al que Dios ayuda  
otro non es ayudado...

(*Cancionero de Baena*, I, p. 162.) Argote de Molina recoge el poema y comenta las razones del destierro, consecuencia, según él, del heroico comportamiento del Condestable: «cuyo valor puso tanta invidia en los grandes della que, poniéndole mal con el Rey, le mandó salir de la corte; y se fue a la villa de Arenas, donde tenía su estado, hasta que después, en el año de mil y quatrocientos y tres, entendido por el Rey la falta que hacía a sus reynos la prudencia, valor y fidelidad de don Ruy López de Dávalos, le mandó bolver a la corte, y le restituyó en su priuança» (*op. cit.*, f. 275 r.).

<sup>163</sup> Eran los otros miembros del Consejo, don Sancho de Rojas, arzobispo de Toledo; el almirante mayor, don Alonso Enríquez; Juan de Velasco, camarero mayor; Diego López de Estúñiga, justicia mayor; y Pero Manrique, adelantado de León. Como se observará, buena parte de ellos tiene su reflejo en *Adversa*.

<sup>164</sup> *Crónicas*, II, pp. 374-375.

a don Enrique, infante de Aragón, en el intento de hacerse por las bravas con la escasa voluntad de Juan II. Así narra los hechos el padre Mariana:

En el principio del año siguiente, que se contó de 1420, pasó el Rey a Torde-sillas, villa de Castilla la Vieja. Don Enrique, maestre de Santiago, o por preten-der casarse con la infanta doña Catalina, o con intento de sujetar sus contrarios, acompañado de los suyos entró en aquel lugar, prendió a Juan Hurtado de Men-doza, mayordomo de la casa real, y a otros del palacio; con tanto, se apoderó del mismo Rey a doce del mes de junio, y le quitó la libertad de ir a parte ningu-na o determinar algún negocio; gran vergüenza y grave afrenta del reino que el Rey estuviese cercado, preso y encerrado por sus vasallos <sup>165</sup>.

Nada de esto aparece en *Adversa*, pues la opinión que tales hechos merece-rían a Salucio del Poyo no habría de ser muy diferente a la del padre Mariana, a quien el mismo Poyo llamó «nuestro Tácito español» (*Discurso*, f. 56 r.). En *Luna* el reflejo es no sólo diferente, sino más fiel a la realidad.

Tales hechos hicieron que el Condestable, una vez liberado el Rey, sufriese el disfavor consiguiente. Una y otra vez, pese a las llamadas de Juan II, se excusó de comparecer en su presencia. El episodio de las cartas falsas, central en *Adver-sa*, fue uno más de los muchos peones que se movieron entre las diferentes faccio-nes, pero para Ruy López supuso su definitiva salida del juego.

Su reacción ante tan graves acusaciones no fue, ni mucho menos, tan gallar-da como nos la muestra Poyo. Su reacción inmediata fue poner tierra por medio, acompañado de la mujer del infante don Enrique, no de la suya. La *Crónica de Juan II* narra así los hechos:

Y el Rey mandó dar sus cartas en pública forma para el obispado de Jaén e de Córdoba, e para otras partes, mandando que donde quiera quel condestable don Ruy López Dávalos pudiese ser habido, fuese preso. E como esta nueva lle-gase al Condestable, que estaba en Arjona, aunque estaba doliente, luego se partió, e a muy gran prisa se fue para Segura, donde la Infanta estaba, de lo qual des-plugo mucho al Rey... El Condestable tuvo tal manera, que la Infanta salió e la llevó por montañas apartadas, e se fue con ella a Aragón <sup>166</sup>.

Pero antes del episodio de la huida se produce una alteración de la verdad histórica que tiene un gran valor significativo. Ruy López, en *Adversa*, no huye de buenas a primeras, pues eso se interpretaría como un reconocimiento tácito de culpabilidad. Reúne a sus fieles criados y van a ser ellos los que, en una patéti-ca escena, aconsejen a su señor. Pues bien, tal episodio corresponde a don Álvaro de Luna y no al buen privado Ruy López. En este caso la fuente de Poyo es la *Crónica de don Álvaro de Luna*:

<sup>165</sup> Juan de Mariana, «Historia de España», en *Obras*, II, p. 75. La primera edición, en latín, es de 1592, en Toledo.

<sup>166</sup> *Crónicas*, II, pp. 417-418.

Por semejante mandó a Gonçalo Chacón e a Fernando de Sesé e a Diego de Gotar e a Pero de Zepeda, los quales todos eran hombres de buenos linajes, e de buenos fechos, que se asentasen a su mesa, lo qual él no lo solía fazer. E como aquel día era miércoles, segund ya escrebimos, en el qual algunos comían carne, e algunos pescado, el mismo noble Maestre los convidaba que comiesen de lo que más querían, e bebiesen sus vinos blancos o tintos, lo que les más agrada-sen. Pasaron ciertamente en este comer tantas e tan notables e tales amonesta-ciones a virtudes e loables fechos, como si el Maestre hablara con sus propios fijos al tiempo que estoviera al paso de la muerte en su entero ser e enten-dimiento... <sup>167</sup>

Don Álvaro se va a entregar al Rey, pero antes se despide, en una última cena, de sus criados, tal como lo hace el Ruy López de *Adversa*. Los consejos que éste recibe se corresponden con los que dan al Luna de la *Crónica*:

Pero como aquel que sus cosas acostunbraba fazer con maduro consejo e acuerdo, fabló cerca dello con Fernando de Ribadeneira, deziéndole abiertamente los motivos del ánimo suyo, e de cómo estaba en propósito de se partir aquella primera venidera noche. Lo qual el Fernando le estorbó, deziéndole que pues él amaba mucho la fama, segund lo que dél conosçia, que no se quisiese dél mis-mo disfamar por tal manera; ca no dirían las gentes salbo que se avía ydo fuyen-do por cabsa de algund grand error que avía fecho al Rey. El Maestre, pares-ciéndole que el Fernando de Ribadeneira le decía bien, acordó de zesar e dexar la partida <sup>168</sup>.

Los consejos de don Lope, en *Adversa*, se corresponden con el anterior:

Su excelencia se asegure.  
Aventúrese la vida  
y el honor no se aventure.  
La vida es justo perdella  
sin poner en condición  
la honra, que se atropella,  
que quien deja la prisión  
culpado se siente en ella.

(*Adversa*, II, 1811-1818)

En la *Crónica de Luna*, Chacón y el resto de los criados instan a don Álvaro a huir, tal como lo hace Molina en *Adversa* (II, 1803-1810). Don Álvaro de Luna llega a salir de su casa, pero vuelve a ella por parecerle poco honesto huir en esas condiciones. Lo que no hizo el Ruy López real, lo toma el personaje dramático del ejemplo de su enemigo. De este modo se engalana con los hechos virtuosos de don Álvaro, a quien, como hemos visto, Poyo le hurta ese gesto.

Todo lo que rodea a estos hechos sí es real: incautación de sus bienes y repar-to entre los grandes, destierro y pobreza en Valencia, reparación pública de su

<sup>167</sup> *Crónica de don Álvaro de Luna*, ed. J. de Mata Carriazo, Espasa-Calpe, Madrid, 1940, p. 397.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 367.



honor sin consecuencias para la hacienda, trabajos de Herrera para ayudarlo, etc. Todo ello, despojado de las feas incidencias políticas que lo precedieron, mostraba un vivo ejemplo de las veleidades de Fortuna. Ruy López ya no era un poderoso adversario o aliado, sino un símbolo moral, tal como lo muestra su contemporáneo Pérez de Guzmán:

La causa de que el fue [acusado] es que trataua con el rey de Granada en deseruiçio del rey, lo cual, sin duda, fue malicia e falsedad, segunt se mostro claro, porque aquel su secretario que, por consejo de algunos, fizo las cartas falsas, quando fue muerto por justia confeso ser falsedat, e ansi el malo padeçio, pero el inocente [no] fue restituydo: de lo cual se paresçe que mas por cobdiçia de sus bienes que por zelo de justia fue contra el procedido, graçias a la auaricia que en Castilla es entrada e la posee, lançando della vergueña e conçiencia, ca oy non tiene enemigos el que es malo, sinon el que es muy rico <sup>169</sup>.

Opinión coherente con la personalidad y estado de Fernán Pérez, compañero de facción del caído, y opinión que *Adversa* recoge, tal como hemos visto al tratar de la nobleza en el capítulo anterior.

La recuperación anunciada en la escena final se debe, pura y simplemente, a la justicia poética, que no a la justicia de sus contemporáneos. Ruy López fue vivamente reclamado por Juan II a su primo don Alonso, rey de Aragón, pero no para hacerle nuevos favores, precisamente. El Condestable murió pobre en Valencia, olvidado de todos, salvo de su fiel mayordomo Alvar Núñez de Herrera, el día seis de enero de 1428, a los setenta años de edad.

El padre Mariana resumía su trayectoria vital de un modo semejante a como lo hace Poyo, cuando doña Elvira ve aparecer a sus gloriosos descendientes (*Adversa*, III, 2963-3074):

Fue este caballero más dichoso en sucesión que en la privanza de palacio. De tres mujeres que tuvo engendró siete hijos y dos hijas; de quien en Italia proceden los condes de Potencia y de Bovino, los marqueses del Vasto y de Pescara y muchas otras familias y casas en España... Cuando murió aún no tenía del todo perdida la esperanza de recobrar sus honras antiguas y su estado <sup>170</sup>.

#### III.7.4. Ruy López de Ávalos como personaje paradigmático.

El ensalzamiento de un buen privado como Ruy López, víctima de la envidia y codicia ajenas, cuando se encuentra en lo alto del poder, usado éste con prudencia y buen sentido ético, solamente es posible mediante una profunda y consciente alteración de la verdad histórica. De la confrontación entre realidad y ficción resulta un Ruy López irreal, anacrónico, al margen —como si ello fuese posible—

<sup>169</sup> F. Pérez de Guzmán, *op. cit.*, p. 34.

<sup>170</sup> J. de Mariana, *op. cit.*, II, p. 86.

de todas las intrigas, justo, paciente, generoso, resignado... En resumen, muy diferente a lo que podía ser un condestable en la Castilla de los siglos XIV o XV.

Si ahora retomamos el esquema citado de Renato I. Rosaldo, salta a la vista que el héroe de los dramas no es, precisamente, uno de aquellos «arrogantes nobles que lanzaron a España a un turbulento estado de anarquía», tal como los muestran las comedias sobre esos siglos. Ruy López encaja perfectamente en el primer apartado, el del período plenamente medieval, «cuando hombres gigantes mantuvieron los valores básicos españoles de la lealtad, el honor y la fe» <sup>171</sup>.

En resumen, este Ruy López es un hombre de otra época en la segunda parte, un hombre de un período anterior —lo cual no es cierto históricamente— que desemboca y entra en conflicto con una nueva época, en la cual sus valores —visos con simpatía por Poyo— ya no le sirven a los hombres que dirigen y ocupan el poder. De ahí sus constantes referencias de viejo al pasado, su anacronismo, su tensión también con el joven rey y, como consecuencia de todo ello, su caída final.

#### III.7.5. Un posible modelo de don Gonzalo de Lara y Extremera.

Don Gonzalo de Lara, ese tenaz antagonista de Ruy López, es fundamentalmente un personaje literario y, como tal, de pocos matices. Bradner tiene razón cuando opina que es, al menos por lo que puede saber, un personaje inventado, creado para proporcionar oposición al héroe <sup>172</sup>.

No obstante, ciertos rasgos de don Gonzalo, más y más pertinentes a medida que avanza la acción, sugieren la posibilidad de que él, como buena parte de los nobles, tenga también su modelo histórico. Estos rasgos serían: su cargo de contador real y, posteriormente, de secretario, esto es, puestos de índole burocrática; por otra parte, la revelación de que él no es un noble, sino un hombre de bajo estado; y, por último, su papel dramático de intrigante, correveidile y traidor.

Hay en las cortes de Enrique III y Juan II un individuo que reúne todas esas características, y en grado tal que inmediatamente se hace sospechoso. Su nombre eran Fernán Alonso de Robles, y el retrato humano que de él nos da Pérez de Guzmán parece la plantilla de don Gonzalo:

Fernand Alonso de Robres fue natural de Mansilla, una villa del reyno de Leon. Onbre escuro e de baxo linaje. Fue de mediana altura, espeso de cuerpo, el color del gesto çetrino, el viso turbado e corto, asaz bien razonado, de gran engeño, pero inclinado a espereza e malicia mas que a nobleza nin dulçura de condiçion, muy apartado en su conuersaçion, fablaba mucho aunque asaz atentado; pero fue muy osado e presuntuoso a mandar, que es propio viçio de los omes, quando alcançan estado, que non se saben tener dentro de limites e terminos. Su ofiçio fue escriuano, e despues Leonor Lopez de Cordoua fizole secretario de la reyna doña Catalina con quien el ouo grant lugar <sup>173</sup>.

<sup>171</sup> R. I. Rosaldo, *op. cit.*, p. 12.

<sup>172</sup> L. Bradner, *op. cit.*, p. 100.

<sup>173</sup> F. Pérez de Guzmán, *op. cit.*, p. 105.



De escribano a secretario de la Reina y, después, contador del mismo Enrique III. Don Gonzalo era «buen pendolario» (*Adversa*, I, 868) y, como tal, llegó a ser secretario de don Juan de Lara (*Adversa*, III, 2894), tras lo cual consiguió arrimarse al Rey y ser nombrado contador (*Próspera*, II, 1375). Idéntico proceso, como se ve.

En cuanto a su personalidad, el retrato de Pérez de Guzmán rezuma desprecio, pero la *Crónica de Juan II* no lo deja mejor parado, «porque siempre fue hombre bollicioso e de peligrosos consejos»<sup>174</sup>.

Alonso de Robles tuvo gran influencia sobre el propio Álvaro de Luna, al comienzo del reinado de Juan II, y jugó sus cartas contra la facción del infante don Enrique y Ruy López de Ávalos. Más adelante, cuando don Álvaro de Luna pareció declinar, el mismo Robles, a quien el privado tenía por su amigo, influyó con fuerza para que se diese su primer destierro. Este juego peligroso acabó de una manera previsible: tirios y troyanos volvieron sus ojos sobre él y Juan II, por voluntad propia y de todas las partes, lo mandó encarcelar. La *Crónica* narra así la última parte de ese proceso:

En este tiempo [1427] Fernán Alonso de Robres se quedó en Valladolid, que tenía en costumbre de estar a las veces quince o veinte días en su posada, e hacía-se doliente a fin que fuesen tener Consejo con él; e algunas veces acaecía quel Rey y el rey de Navarra e todos los grandes iban a tener Consejo a su posada. E como todos ya estuviesen malcontentos dél, porque conocían sus tratos e maneras, e como ya los grandes estaban juntos e hablaban unos con otros que Fernán Alonso de Robres les movía, acordaron de lo hablar con el rey de Navarra, e de le declarar todas las cosas que Fernán Alonso de Robres ante de entonces había movido, los quales decían que él había seydo causa de los mayores movimientos que en estos reynos había habido...<sup>175</sup>.

Conclusión: el intrigante, cazado en sus propias redes como don Gonzalo, murió en la prisión en 1430<sup>176</sup>.

Obsérvese, como dato suplementario, que este Alonso de Robles ponía en práctica precisamente aquello que don Gonzalo criticaba a Ruy López:

¿Hay más que privar ni más  
que pida vasallo alguno,  
fingirse enfermo en la cama,  
ir el Rey a visitalle?  
(*Adversa*, I, 235-238)

<sup>174</sup> *Crónicas*, II, p. 396.

<sup>175</sup> *Ibidem*, pp. 442-443.

<sup>176</sup> Don Gonzalo, como ya señaló K. Toll (*op. cit.* p. 19), reaparece como personaje dramático en *La Peña de Francia* (1611-1612?), de Tirso de Molina. Don Gonzalo de Extremera, como lo llama Tirso, es el mismo personaje de Poyo, con las mismas intrigas y las mismas consecuencias: caída de Ruy López, acercamiento interesado al rey Juan II, etc. En suma, Tirso echa mano de un personaje dramático previo para encarnar al traidor de su obra. Pero, en relación con lo que ahora tratamos, lo más curioso es que el compañero de fechorías de don Gonzalo es, ni más ni menos, el histórico Fernán Alonso de Robles. Vid. «La Peña de Francia», en *Obras dramáticas*, I, pp. 1836-1885.

### III.8. Fuentes históricas de la tragedia de don Álvaro de Luna

#### III.8.1. Don Álvaro de Luna, entre el personaje histórico y el símbolo.

A diferencia del caso anterior, Salucio del Poyo podía disponer para Luna de una considerable cantidad de documentos de todo tipo. Además, lo que tiene mayor interés, existía por entonces una memoria popular, tradicional, de los sucesos de don Álvaro, avivada por la enorme popularidad de los romances que cantaban su fin trágico<sup>177</sup>.

Desde un punto de vista estrictamente histórico, Luna aparecía como el eje sobre el cual giró toda la política castellana de aquellos treinta y dos años fundamentales. Al final, el privado fue víctima de la poderosa nobleza castellana que creyó poder humillar y ceñir a su idea del gobierno. Los triunfadores finales fueron quienes, con pocas excepciones, escribieron su epitafio. Salucio del Poyo debía escoger, por tanto, entre aquellas fuentes que atacaban su figura real, política, despojada de leyenda, y aquellas otras que, desde el bando opuesto, defendían la continuada labor de quien había sido el condestable de Castilla.

En el caso de Ávalos, leyenda e historia podían mezclarse o tergiversarse para su ensalzamiento. Ruy López era por entonces un personaje bastante oscuro y había sido prácticamente olvidado aun en vida. Sin embargo, ante don Álvaro de Luna, mucho más brillante y conocido, Salucio del Poyo opta por la observancia de una mayor fidelidad histórica. Pero la historia de Luna era, a diferencia una vez más de la anterior, tan controvertida como el personaje. Héroe popular, político odiado, símbolo moral... Cualquiera de esas lecturas era posible y solamente dependía de las fuentes históricas que se eligiesen. Poyo, que hace de don Álvaro un modelo de mal privado, opta por la fidelidad a la *Crónica del rey don Juan II*, contraria en líneas generales a su personaje<sup>178</sup>. Es un planteamiento coherente y que sitúa a Poyo, aunque a destiempo, entre los partidarios de Ruy

<sup>177</sup> Aparte las numerosas obras de carácter fundamentalmente histórico sobre el siglo XV, para el tratamiento de las crónicas y una aproximación al personaje y su momento, son de útil consulta las siguientes dos obras: César Silió, *Don Álvaro de Luna y su tiempo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1935; Juan Rizzo y Ramírez, *Juicio crítico y significación política de D. Álvaro de Luna*, Rivadeneyra, Madrid, 1865.

<sup>178</sup> Juan Rizzo ha señalado las incongruencias de esta crónica al tratar a don Álvaro de Luna: «El que la lea creará que habla de condestables diversos en la sola persona de D. Álvaro» (*Ibidem*, p. 9).

López. Pero no de otro modo se comportan contemporáneos del dramaturgo tan significados como el padre Mariana.

Entre los hombres del XV, quien más cerca está de su postura es, de nuevo, Fernán Pérez de Guzmán. Éste es un encarnizado enemigo del privado, pero su punto de vista aparece —o pretende aparecer— como alejado, imparcial, como si escribiese desde una atalaya fundamentalmente moral, no partidista. «Escribir la verdad sin temor» es su intento, como confiesa en el prólogo de sus *Generaciones y semblanzas*<sup>179</sup>. Salucio del Poyo muestra una total coincidencia de fondo con esa actitud. La conclusión con que se remata las *Generaciones* sirve perfectamente, de este modo, al punto de vista elegido por el dramaturgo:

E ansi, concluyendo, digo mi parecer: que de todos estos males fueron cab-sa los pecados de los españoles, ansi de auer un rey remiso e negligente, como de un cauallero auer tanta presunçion e osadia de mandar e gouernar tan grandes reynos e señorios, non escusando la cobdiçia de los grandes caualleros<sup>180</sup>.

Obsérvese esa gradación de culpabilidades, ese significativo «non escusando». Algo semejante hemos comprobado en Poyo: la raíz de los males del reino está en la dejación de su gobierno personal por parte del rey. Desaparecido el privado —Luna—, principal causante de la alteración, y por más que pueda ser dolorosa su suerte, todo vuelve a estar en su sitio, todo retorna a la antigua normalidad.

La toma de partido de un hombre de dos siglos más tarde es necesariamente diferente a la mostrada por los contemporáneos del privado, pese a lo anterior. Falta la tensión inmediata, las heridas abiertas, la acumulación de agravios, el insulto apenas contenido. El don Álvaro de Luna de Poyo no es esa «velante animalia é bestia ravisosa» que nos muestra el marqués de Santillana y tantos otros nobles de la época<sup>181</sup>. Aparece más bien bajo ese interesante juego de luces y sombras que hacen de él, sin duda, el personaje más vivo y humano de cuantos concibió Poyo. Ni muy bueno, ni muy malo, según hemos visto. El retrato de fondo negativo coincide con el de Pérez de Guzmán: pagado de sí, codicioso de riquezas, ambicioso de honores, de origen incierto y con sombras de bastardía. Sin embargo, son los otros quienes lo resaltan, mientras que don Álvaro actúa casi siempre en el filo de la bondad y la maldad.

Don Álvaro de Luna es para Poyo un símbolo del hombre engañado por las apariencias, confiado en sí mismo. Pero antes, es símbolo también del político ambicioso que sobrepasa los límites de lo razonable. Como dirá en su *Discurso*, al cabo don Álvaro es «aquel grande exemplo de las prosperidades y caydas de los priuados» (f. 137 v.). Ejemplo, símbolo, más allá del personaje real de las crónicas.

<sup>179</sup> F. Pérez de Guzmán, *op. cit.*, p. 6.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>181</sup> Marqués de Santillana, *Poesías completas*, II, ed. M. Durán, Castalia, Madrid, 1980, p. 157.

Salucio del Poyo cercena de sus fuentes prácticamente todo aquello que pudiese servir para la justificación de Luna como privado. Incluso cuando refleja rasgos positivos, como es el de su generosidad para con los suyos, presente en todos los relatos, Poyo lo hace con la manifiesta intención de mostrar la otra cara de la moneda. Al final, don Álvaro se encuentra con el desagrado, la infidelidad, la ingratitud que rodea siempre al hombre público. Don Juan Pacheco, Vivero o el mismo Rey o la Reina reflejan ese movimiento, y don Álvaro se queda solo. Solo, pero desengañado de los falsos valores y las falsas fidelidades que lo rodearon cuando estaba en el cenit del poder. Este Luna desengañado sí puede ser rescatado de la crónica que lleva su nombre:

Mis buenos criados, ya vedes en qué ser me dexáys, que nin puedo valer a mí nin a vosotros: id pues a buena ventura e en bienaventurada hora con Dios, que sea el que vos guíe, e vos prevea e vos abrigue do quier que fuéredes, en el Qual sólo yo tengo puesta toda mi esperança, e non en persona mortal alguna; ca non sin cabsa dize la Escriptura, segund algunas vezes lo oy contar e razonar, que maldito sea el varón que confía en el hombre<sup>182</sup>.

La misma cita bíblica (*Jeremías*, XVII, 5) que, como hemos señalado ya<sup>183</sup>, une en la desgracia al buen y al mal privado. Y del mismo carácter moral es el alegato del cronista, probablemente Chacón<sup>184</sup>, contra la envidia:

¡Oh abominable e triste ynbidia, muy secreto e voluntario tormento del linaje humanal, e justa pena de su misma culpa, que en los grandes multiplicas las pasiones mayores, porque te desplazan las cossas paçibles! ¿Por qué lloras los agenos bienes? ¿Por qué de la ajena virtud te enojas? ¿De qué remedio usará qualquier virtuoso, para que los ynbidiosos non royan los sus virtuosos fechos con los rabiosos dientes de la ynbidia? Ca si de mayor virtud o bien procurare de usar, por fazerla dexar e desechar de los coraçones dañados, mayor ynbidia acrescencia en ellos<sup>185</sup>.

De muy parecido carácter es el alegato de don Álvaro en el primer acto de la obra. Pero, a diferencia de este fragmento, entonces todo es confianza y la envidia, aunque monstruo fiero, no parece poder hacer presa en él.

Todo cuanto Poyo recoge de la *Crónica de don Álvaro de Luna*, la más positiva para el privado, es —con alguna significativa excepción— de este tenor. Los hechos históricos, la actuación política, aparecen en la obra según los narra la *Crónica del rey don Juan II*. El fondo senequista de la *Crónica* de Chacón ilustra la lección final<sup>186</sup>. En última instancia, aparte los detalles históricos, de una y

<sup>182</sup> *Crónica de Luna*, p. 403.

<sup>183</sup> Vid. III.5.5. Y *Adversa*, II, 1758-1759; *Luna*, III, 2873-2874.

<sup>184</sup> Para los problemas de autoría y la atribución de la *Crónica* a Gonzalo Chacón, véase la introducción a la misma de Mata Carriazo, pp. XXI ss.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>186</sup> Sobre la instancia de Chacón en citar a Séneca, escribe Mata Carriazo en su introducción: «De una parte, esta insistente complacencia de Chacón en aducir la autoridad de Séneca confirma la



otra crónica se desprende un mismo sobrecogimiento ante la muerte del Maestre y Condestable<sup>187</sup>. En una y otra son inevitables las apelaciones al destino. Muerto don Álvaro, el personaje histórico se eclipsa ante el ejemplo del caído, del símbolo de las veleidades de Fortuna.

El romancero se fijará tan sólo en el drama humano, alejado de las circunstancias concretas que lo originan.

### III.8.2. Una difícil síntesis.

Salucio del Poyo se enfrentaba con esta obra a un difícil reto: sintetizar en tres actos un largo y complejísimo proceso histórico de treinta y dos años y, al mismo tiempo, respetar la unidad de acción. El resultado es plenamente satisfactorio, pues además apenas necesita desfigurar la realidad de los hechos para lograrlo. El sentido de tal síntesis puede seguirse si se señalan los principales núcleos históricos en cada acto y la fecha real a que corresponden:

—Acto I: suceso de Tordesillas (1420); primer destierro de Luna (1427 ó 1441).

—Acto II: vuelta de Luna ante la caótica situación del reino (1428); desplazamiento de Ávalos y los suyos (1422); Luna, condestable de Castilla (1423); boda del Rey con doña Isabel de Portugal (1445); primera advertencia de Luna a Vivero (1453); segunda entrada de los Infantes (1427 ó 1439 ó 1440); boda de Luna con doña Juana Pimentel (1431); sucesos de Toledo (1449); batalla de Olmedo y derrota definitiva de los Infantes (1445); Luna, maestre de Santiago (1445).

—Acto III: muerte de Vivero (1453); sucesos del prendimiento de Luna (1453); juicio presidido por la Reina (1441); ejecución de Luna (1453).

Como se podrá comprobar por la fechas, los treinta y dos años aparecen encadenados por una lógica puramente dramática, que no respeta la cronología real pero, en cambio, refuerza la verosimilitud del proceso. Por adelantar un ejemplo, en el caso del destierro de Luna (acto I) encontramos la consecuencia lógica y directa de la intromisión de los Infantes, lo cual es plenamente funcional en términos dramáticos, aunque no sea estrictamente correcto en los históricos. En realidad, la primera intromisión corresponde a 1420 y el primer destierro de Luna a siete años más tarde, cuando se da la segunda intromisión del infante don Enrique de Aragón.

Este ejemplo nos da la pauta del sistema seguido por Poyo: sintetizar en uno o dos núcleos dramáticos todos los sucesos históricos de tipo equiparable. Así vemos que hay un solo destierro, una sola reina, dos únicas entradas de los Infantes,

difusión que entonces alcanzaron los escritos del filósofo cordobés, en cuya traducción castellana se emplearon Fernán Pérez de Guzmán, el marqués de Santillana y don Alfonso de Cartagena, obispo de Burgos. Pero de otra, arguye cierta preferencia personal y evidente simpatía, hija de la fundamental preocupación moral de nuestro cronista» (*Ibidem*, p. LVII). Sobre la influencia de Séneca en los trágicos del XVI, vid. A. Hermenegildo, *op. cit.*, pp. 190-191. Vid., también, III.9.1.

<sup>187</sup> La *Crónica de Juan II* es, incluso, mucho más descriptiva y sentimental en su narración de la ejecución. Poyo la sigue hasta en los menores detalles.

etc. Tales sucesos se encadenan entre sí por una lógica funcional de causas y efectos, que respeta el trazado histórico general, aunque no la cronología y los detalles.

El caso asociado de los Infantes y los destierros de Luna puede ser ilustrativo. Por lo pronto, se presenta a los Infantes en bloque, siempre unidos como antagonistas de don Álvaro, aunque en la realidad se aliaron de modo coyuntural y, sobre todo, en el último momento, cuando el infante don Juan había pasado a ser ya rey de Navarra. Por supuesto, en la obra son siempre los Infantes. Sus continuos intentos, más o menos logrados en cada caso, de sujetar al Rey y alejarlo de Luna, se reducen en la obra a solamente dos: el de Tordesillas (1420), protagonizado tan sólo por don Enrique, y una síntesis de los otros más significativos (1427, 1439, 1440). El segundo intento, según la lógica dramática vista, se salda con su derrota militar, correspondiente a la batalla de Olmedo (1445), cinco años más tarde<sup>188</sup>.

En cuanto a Luna, sus tres destierros (1427, 1439, 1441) se sintetizan en uno. Además, el juicio que precede al destierro de 1441 pasa a ser, por necesidad interna del drama, el que decide su ejecución en el año 1453, doce años más tarde. Por otra parte, aunque sea un tema controvertido, don Álvaro no llegó a tener un auténtico juicio antes de ser ejecutado.

Otra de las conclusiones del anterior resumen por actos es la comprobación de que el mayor esfuerzo de síntesis se produce, precisamente, en el segundo de ellos. El primer acto supone ante todo, como es lógico, una presentación de los principales personajes. Todo gira en torno a la personalidad y poder de Luna, lo que produce la acción violenta de los Infantes para cortar esa situación. En el segundo acto se condensa, en realidad, toda la actuación política del privado a lo largo del reinado de Juan II. Es el Luna violento, ambicioso y triunfante que nos muestra Pérez de Guzmán y son los hechos que narra la *Crónica de Juan II*, velados o con otro sentido en la del Condestable. El tercer acto, a diferencia de los anteriores, se remansa en los sucesos de un solo año, el último, y da cabida a la visión compasiva del romancero, que llora el triste fin del hombre. La catástris trágica se cumple ante ese horror del verdugo, el cadalso y un hombre indefenso y desengañado, pero la narración de los hechos sigue siendo, aún, la de la *Crónica de Juan II*<sup>189</sup>. La actitud digna ante sus perseguidores, no queriendo huir

<sup>188</sup> En la obra, los Infantes cambian de táctica del primer al segundo acto, cuando comprueban que la presencia de Luna amansa al Rey. Vid. III. 4. Es cierto que el infante don Enrique permitió la presencia de Luna junto a Juan II en 1420, cuando su primera intentona, y además con idénticos argumentos a los que expone en esta obra. No obstante, lo hizo una vez asegurado de que Juan Hurtado y Alonso de Robles, que eran los que más podían preocuparle, habían sido neutralizados, tal como se vio al tratar de *Adversa*. Cuando Luna, ya maduro, adquiere todo su poder e influencia personal sobre Juan II, las cosas fueron por derroteros completamente diferentes. De ahí la posible incoherencia de Poyo al retrasar esa postura al segundo acto, por más que su sentido dramático sea el de subrayar la sujeción del Rey a su privado y esperar un desenlace natural y rápido en la lunación de don Álvaro.

<sup>189</sup> Así ejemplificaba Cascales el mecanismo del placer trágico: «Traher a degollar, o a sacrificar a alguno, y verle en aquel acto tan horrible, mucho mueve los animos. Describese aquí aquel que ha de ser degollado. Cosa lastimosa es ver los pregoneros con ronco y humilde son tocar sus trompetas; los ministros de justicia apartar la gente; la guarda para defenderle de alguna repentina violencia de los parientes; los Religiosos Sacerdotes que le acompañan y animan con divinas y devotas exhorta-



como un delincuente, y la larga y dramática despedida de sus criados, tal como nos la muestra la *Crónica de don Álvaro de Luna*, Poyo se la atribuye, paradójicamente, a su modelo de buen privado.

### III.8.3. Dos ejemplos de tratamiento histórico negativo.

El episodio central que ilustra la creciente extremosidad del personaje es el asesinato de Vivero. El de la imposición de la boda real es un primer paso, un primer error que ata todos los posteriores, pero la muerte de Vivero supone ya el momento de máxima ofuscación. Poyo sigue en todos los extremos el relato que hace la *Crónica de Juan II* y no ofrece ningún elemento disculpatorio, como los de la *Crónica de don Álvaro de Luna*. Mira de Amescua, por su parte, desecha la responsabilidad del privado y hace que sean otros quienes le achacan el asesinato.

Pero Poyo no podía dejar de valorar la fuerza dramática de la conversación entre don Álvaro y su protegido, poco antes de su muerte. La *Crónica de Juan II* no la relata y, por el contrario, la de Luna es muy detallada:

E él enderescó el fablar suyo al su desleal criado, deziéndole:  
—Dezidme, Alonso Pérez, ¿conoscéis esta letra?  
E en la mirando, Alonso Pérez dixo:  
—Sí señor.  
E dixo el Maestre:  
—¿Pues cúa es?  
E dixo Alonso Pérez:  
—Del señor Rey es.  
—Y esta otra —dixo el Maestre— ¿cúa es?  
Dixo Alonso Pérez:  
—Señor, es mía.  
Entonçes el Maestre le dixo al Fernando:  
—Leed esas cartas<sup>190</sup>.

ciones; el verdugo cruel sobre el enlutado cadahalso, que le hace arrodillar, le liga las manos, le benda los ojos, le pide perdon, y asiendole de los cabos de la benda, le derriba la cabeza de los hombros. Allí el alarido de la gente, los clamores, las oraciones, las lagrimas de los circunstantes: si bien el acto mueve a dolor, la descripción de él bien hecha causa delectacion, y se halla el lector contentisimo de haver leido aquella accion tan bien imitada...» (A. García Berrio [ed.], *op. cit.*, p. 101).

<sup>190</sup> *Crónica de Luna*, p. 351. Del verismo de Chacón es buena muestra la confrontación de su pasaje con esta declaración judicial de un testigo de los hechos: «¿Pues quién vos a puesto en el estado que tenéis? E que él rrespondiera: señor, vuestra merçed. E la contaduría ¿quién vos la dio? señor, vuestra merçed, dixera él. E que entonçes el dho Condestable rrespondiera: todo vos lo di yo. Señor, sí, dixo el dho Alonso Pérez; y el dho condestable dixera: ¿pues qué pena merezco yo en aueros dado todo eso, e me aueis tratado la muerte? Y el dho Alonso Pérez lo negara; y el dho maestre hechara mano al seno e sacara dél ciertas cartas, e las amostrara al dho Alonso Perez diziendo: no lo podeis negar ¿conocéis estas firmas? E quel dho Alonso Perez dixera que sí; e que entonçes el dho Condestable dixera: yo bien sé que tengo de morir, pero bos no vereis mi muerte» (León de Corral, *Don Álvaro de Luna según testimonios inéditos de la época*, Sociedad de Estudios Históricos Castellanos, Valladolid, 1915, p. 72).

Vivero se turba y don Álvaro le recuerda todas las amonestaciones que le había hecho con anterioridad. Después, tranquilamente, manda a sus criados que lo echan por las barandas de la torre<sup>191</sup>. Es, claro está, una mala acción de Luna, pero que sin embargo Chacón recoge y, por supuesto, Poyo no desaprovecha. Es una de las pocas acciones tomadas de la *Crónica de don Álvaro de Luna*, pero ya es significativo que sea ésta precisamente.

En el episodio de Toledo (*Luna*, II, 1677-1808), Salucio del Poyo recoge de la *Crónica de Juan II* tan sólo aquellos elementos que refuerzan su concepción previa, aunque para ello fuerce el sentido originario del suceso histórico y nada diga de la orgía de sangre en que acabó esa revuelta. El origen de la escena está en este largo fragmento:

E un día, domingo en la tarde, a veinte e seis días de enero deste año, se levantó un gran bollicio y escándalo en la cibdad de Toledo, por quanto el sábado de antes había pasado por allí el maestre de Santiago que se iba a la villa de Ocaña, e antes que partiese había demandado a algunos hombres honrados de la cibdad en nombre del Rey, que le prestasen un cuento de maravedís, e lo repartiesen entre sí por nombre de empréstito; sobre lo qual, así allí en Toledo, como después en Ocaña por sus mensageros, le imbiaron suplicar con grande instancia que no les quisiese desaforar ni quebrantar sus privilegios, lo qual nunca se había hecho en tiempo de los reyes pasados. A esto el Maestre les respondió así en Toledo como en Ocaña, que este empréstito no se podía escusar, según las grandes necesidades en que el Rey estaba. Con esta respuesta, los del común de Toledo fueron muy indignados, e porque ovieron sospecha que un mercader muy rico e honrado vecino de la cibdad de Toledo, que se llamaba Alonso Cota, había seydo movedor deste empréstito, el lunes... los del dicho común... fueron a quemar la casa del dicho Alonso Cota... Y el primero movedor del escándalo fue un odrero vecino desta cibdad de Toledo, e a su voz e apellido se juntó todo el común; e hallóse escrito en un piedra en letras góticas de gran tiempo, que decía así: *Soplará el odrero, y alborozarsehá Toledo*<sup>192</sup>.

Aquí están todos los elementos que intervienen en la escena de *Luna*, pero nada añade Poyo de lo que tuvo aquella revuelta de sublevación contra el mismo Rey, a quien los toledanos del común llegaron a arrojar piedras al grito de «toma allá esa naranja que te embían desde la granja»<sup>193</sup>. Nada pone, tampoco, de cómo el Príncipe, enfrentado a su padre por entonces, se apoyó en dicha sublevación para sus intereses o cómo jugó de pescador en río revuelto un tal Pero Sarmiento, en quien la crónica se ceba.

<sup>191</sup> *Crónica de Luna*, p. 352.

<sup>192</sup> *Crónicas*, II, pp. 661-662. Obviamente, la lectura del escrito final debiera ser: «Soplará el odrero, y alborotarse ha Toledo». La frase debía ser ya proverbial en tiempos de Poyo, pues Gonzalo Correas la recoge con este comentario: «Suzedio ke llegando Don Álvaro de Luna el año 1449, pidió un enpréstito para el Rey, i alborotóse el común, i kemó la kasa de un merkader rriko, i apoderóse de las puertas de la ziudad; fue movedor un odrero, i hallóse eskrito de letra antigua gótika komo profezia» (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. L. Combet, Institut d'Etudes Ibériques, Burdeos, 1967, p. 294).

<sup>193</sup> *Crónicas*, II, p. 664.

De este modo, Poyo retiene solamente la atractiva cobertura anecdótica del odrero y su cartel —aparte incidentes menores—, y lo que fue uno de los numerosos conflictos sociales de aquel siglo se convierte, en el drama, en un motín popular contra los impuestos y contra la misma privanza.

### III.8.4. Elementos legendarios.

Dentro del marco histórico general que estudiamos, los elementos de carácter legendario tienen poca cabida. En el caso de Ruy López formaban parte de su leyenda de buen soldado, pero el Luna de Poyo es mucho más real, más afechado a la historia, si no en personalidad, sí en los hechos. La «profecía» del odrero tiene claramente ese carácter, pero no toca directamente al futuro del privado. El único elemento de ese tipo que tiene relación con él es la profecía que le hace el loco. En la *Historia de España* de Mariana se encuentra una referencia a la misma, aunque no sea un loco quien la haga:

Dícese comúnmente que don Álvaro consultó a cierto astrólogo que le dijo su muerte sería en cadalso. Entendió él, no que había de ser justiciado, sino que su fin sería en un pueblo suyo que tenía de aquel nombre en el reino de Toledo, por lo cual en toda su vida no quiso entrar en él. Nos destas cosas, como sin fundamento y vanas, no hacemos caso alguno<sup>194</sup>.

Lo cierto es que la *Crónica de don Álvaro de Luna* indica que en el año 1452, esto es, un año antes de su muerte, el privado estuvo con Juan II en Cadalso de los Vidrios, como hoy se llama a ese lugar<sup>195</sup>. Pero para Salucio del Poyo era éste un elemento clave para la configuración trágica del personaje.

## III.9. Las fuentes literarias

### III.9.1. Luna y Ávalos en la literatura del siglo XV.

Puesto a buscar elementos ambientadores para sus dramas de los siglos XIV o XV, Salucio del Poyo prefiere la visión historicista que ofrecen las crónicas a la literaria de los cancioneros o de los grandes escritores de aquel momento. A veces resuenan ecos conocidos, como cuando la Condesa, mujer de don Álvaro de Luna, «recuerda» las coplas de Jorge Manrique:

<sup>194</sup> J. de Mariana, *op. cit.*, II, p. 139.

<sup>195</sup> *Crónica de Luna*, p. 290.

¿Qué vuelta es ésta, Fortuna?  
¿Éstas son tus esperanzas?  
¿Qué se han hecho las privanzas  
de don Álvaro de Luna?  
¿Qué es de don Pedro Girón?  
Sus amigos ¿dónde están?  
¿Qué se hizo el rey don Juan,  
los infantes de Aragón?  
(Luna, III, 2637-2644)

A fuerza de conocidos, estos versos eran un gancho más para atraer a su público, similar a lo que veremos con el tratamiento de los romances. Pero si se trata de rastrear alguna otra huella importante, ¿cómo asociar al Luna dramático con el que nos muestra Juan de Mena?:

Éste cavalga sobre la Fortuna  
e doma su cuello con ásperas riendas;  
aunque d'él tenga tan muchas de prendas,  
ella no le osa tocar a ninguna;  
míralo, míralo en plática alguna,  
con ojos umildes, non tanto ferosçes;  
¿cómo, indiscreto, y tú no conosçes  
al condestable Álvaro de Luna?<sup>196</sup>

O, en el lado contrario, ¿cómo asociarlo al monstruo que retrata la saña vengativa del marqués de Santillana en su *Doctrinal de privados*?<sup>197</sup>. Si en algo coinciden todos estos autores con Poyo es en la reflexión constante sobre Fortuna, de la cual y de sus vueltas fue don Álvaro ejemplo tópico hasta bien entrado el siglo XVII. Sosegadas las pasiones políticas más inmediatas, don Álvaro pasó a ser una cita más en las largas enumeraciones de caídos ilustres, como Ammán o Escipión. Incluso Jorge Manrique, quien tenía unos trece años cuando la ejecución del privado, contempla su caída con suficiente distanciamiento:

Pues aquel grand Condestable,  
maestre que conoscimos  
tan priuado,

<sup>196</sup> Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, ed. John G. Cummins, Cátedra, Madrid, 1979, p. 163.

<sup>197</sup> Por ejemplo, estos versos:

Los menguados non farté;  
alguno, si me pidió  
de vestir, non lo falló;  
nin los pobres recepté,  
cativos non los saqué,  
nin los enfermos cuydados  
fueron por mí visitados,  
nin los muertos sepulté...

(Marqués de Santillana, *op. cit.*, II, pp. 174-175.)

<sup>198</sup> Jorge Manrique, *Cancionero*, ed. A. Cortina, Espasa-Calpe, Madrid, (1929) 1971, p. 99.

non cumple que dél se hable,  
mas sólo cómo lo vimos  
degollado.

Sus infinitos thesoros,  
sus villas e sus lugares,  
su mandar,  
¿qué le fueron sino lloros?  
¿qué fueron sino pesares  
al dexar? <sup>198</sup>

Al fin le quedó su nombre, su larga fama, a la que él —tan moderno en muchos aspectos— fue muy sensible, como nos lo muestra la crónica de su nombre, sus poemas propios o su loa de las claras mujeres <sup>199</sup>. Peor suerte tuvo Ruy López con la posteridad, pues aunque no ofreció su cuello al verdugo, tampoco quedó grabada su imagen heroica en la literatura posterior <sup>200</sup>.

En el *Cancionero de Baena*, donde aparece siempre citado como «el viejo Condestable» —el nuevo era Luna—, Ruy López es objeto reiterado de las pesadas peticiones de Alfonso Álvarez de Villasandino <sup>201</sup>. Claro está, el viejo Condestable era rico y poderoso. Ruy Páez de Ribera lo retrata, por tanto, resplandeciente, frente a las viejas casas nobles de Castilla:

Lasdrados, segunt paresçe,  
a los grandes andar veo,  
con poca vfana e meneo  
de lo que les pertenesçe;  
Castro e Lara se paresçe,  
Vyscaya non saben d'ella,  
Rribera, Estuñiga son estrella  
e Daulos rresplandesçe.

Resplandesçe en el rregnado  
Daulos, segunt que digo,  
todos los otros vn figo  
non valen en buen mercado;  
por lo qual es tormentado

<sup>198</sup> Jorge Manrique, *Cancionero*, ed. A. Cortina, Espasa-Calpe, Madrid, (1929) 1971, p. 99.

<sup>199</sup> Véase: *El Cancionero de Palacio*, ed. F. Vendrell de Millás, CSIC, Barcelona, 1945; *Libro de las claras e virtuosas mugeres*, ed. Manuel Castillo, Toledo, 1908.

<sup>200</sup> Sí aparece circunstancialmente en la Comedia, aparte los dramas de Poyo y Mira. En *Los novios de Hornachuelos*, por ejemplo, atribuida a Lope o a Luis Vélez de Guevara, tiene un papel secundario, a partir del segundo acto, pero, como será habitual, el rey Enrique el tercero adquiere un mayor protagonismo y energía, más reducido en Poyo. Vid. la edición de esta obra, por J. M. Hill, en *Revue Hispanique*, LIX, 1923, pp. 105-239.

<sup>201</sup> De ese tenor son las composiciones núm. 71-74, 77-79, etc., del ya citado *Cancionero de Baena*.

todo el rreyno e perdydo,  
e por ser mas abatido  
ençima es despechado <sup>202</sup>.

Por cierto, estos versos recuerdan palabras similares de don Gonzalo, el malvado antagonista de Ávalos:

¿No es infamia  
de Castilla, no es agravio  
de los nobles que Ruy López  
se haya ennoblecido tanto  
que no se conoce ya  
la nobleza de los Arcos,  
la potencia de los Laras,  
la antigüedad de los Castros?  
¿Quién son los Ávalos?...  
(*Adversa*, I, 799-807)

La pregunta podría hacerse perfectamente en el momento que escribe Poyo e incluso antes, pues tras su destierro en Valencia solamente los viejos lo recordarán como poderoso privado y, sobre todo, como esforzado guerrero en las guerras contra Portugal. Gonzalo Martínez de Medina, en un decir compuesto cuando la muerte de la reina doña Catalina, lo enmarca aún en un escenario bélico frente al monarca portugués:

El grand Condestable, muy noble eçelente,  
seruidor de rreyes, muy enumerado,  
leal e verdadero, ardyd, esforçado,  
el qual Alcançara fiso desçercar  
e al Rrey con miedo las tyendas alçar,  
porque meresçe ser sienpre loado <sup>203</sup>.

Pero como privado y, sobre todo, como privado caído, Ávalos será completamente eclipsado por su sucesor, don Álvaro de Luna.

Es bien sabido —y no hará falta extenderse en ello— cómo el siglo XV castellano aparece obsesionado por el tema de la fortuna <sup>204</sup>. La tradición se remonta hasta Séneca, a quien se traduce una y otra vez <sup>205</sup>, o a Boecio <sup>206</sup>, quien busca la síntesis con el cristianismo. Finalmente, Petrarca y Boccaccio, cuyos *De remediis*

<sup>202</sup> *Ibidem*, II, p. 643.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 335.

<sup>204</sup> Para este tema, en relación a su incidencia posterior, es referencia obligada el libro ya citado de J. Gutiérrez, donde se puede encontrar una completa bibliografía.

<sup>205</sup> Para la influencia de Séneca, es imprescindible el documentado estudio de Karl Alfred Blüher, *Séneca en España*, Gredos, Madrid, 1984. Es reedición ampliada y corregida del original alemán de 1969.

<sup>206</sup> Cfr. Marcelino Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, I, CSIC, Santander, 1950, pp. 274-353.



*utriusque fortunae*<sup>207</sup> y *De cassibus virorum illustrium*<sup>208</sup> son constantemente invocados por estos escritores. Es significativo que la *Crónica de Juan II* termine su relación de los sucesos que acompañaron la muerte de don Álvaro de Luna con una invocación al propio Boccaccio:

¡O Juan Bocacio! si oy fueses vivo, no creo que tu pluma olvidase poner en escripto la caída deste tan estrénuo y esforzado varón, entre aquellas que de muy grandes príncipes mencionó. ¿Cuál exemplo mayor a todo estado puede ser? ¿quál mayor castigo? ¿quál mayor doctrina para conocer la variedad e movimientos de la engañosa e incierta fortuna?...<sup>209</sup>

El sentido de estos alegatos contra Fortuna es, como se observa, fundamentalmente moralizante, dentro de la tradición neosenequista o neoestoica, o como aviso, en la estela del *De cassibus*. Quizás sea el marqués de Santillana el ejemplo más preclaro de esa actitud neoestoica<sup>210</sup>, que recurre a la filosofía como consolación, a la manera de Boecio, cuya obra solía llevar el título castellano de *Boecio de consolación*. En su *Bías contra Fortuna*, el estoico Bías encarna actitudes que veremos reflejadas en el Ruy López de Salucio del Poyo:

Poco me puedes dapnar:  
mis bienes lievo conmigo;  
non me curo;  
asy que yo voy seguro,  
sin temor del enemigo<sup>211</sup>.

Es la frase atribuida al filósofo Bías: «Omnia mea bona mecum porto»<sup>212</sup>. Más adelante volverá sobre ella:

Los bienes que te deçia  
que yo levava conmigo  
estos son (verdat te digo)  
é joyeles que traya<sup>213</sup>.

<sup>207</sup> Traducida por vez primera en castellano por Francisco de Madrid: *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, Valladolid, 1510.

<sup>208</sup> El canciller Pero López de Ayala tradujo los ocho primeros libros. La traducción fue completada por Juan García de Santamaría y Juan Alfonso de Zamora: *Cayda de príncipes*, Sevilla, 1495.

<sup>209</sup> *Crónicas*, II, p. 691.

<sup>210</sup> Cfr. K. A. Blüher, *op. cit.*, p. 205: «En ninguna de estas obras se contraponen, como en Santillana, la *Virtus* estoica a la *Fortuna* adversa. Ninguno como él formuló la doctrina estoica de la autarquía de la virtud. El estoicismo de Santillana, recogido esencialmente de Séneca en su dimensión teórica y que encarna a la vez una actitud vital del autor, es un fenómeno único en el siglo XV español, gracias al cual adquiere la ciudadanía en España el advenimiento vacilante y sumamente limitado de un Humanismo incipiente.»

<sup>211</sup> Santillana, *op. cit.*, II, p. 90.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 131.

Sus libros leídos, sus autores amados, pero, sobre todo, su fuerte espíritu, educado en ellos, son sus joyeles. Del mismo modo, el tesoro de Ruy López —nada letrado— son los objetos relacionados con su piedad cristiana o su caridad (*Ad-versa*, II, 2105-2149), pero sobre todo su valor y su resignación para sobrellevar el infortunio<sup>214</sup>.

Tanto don Álvaro de Luna como, en mucho menor grado, Ruy López de Ávalos, alcanzan su fortuna más próspera y estable en el recuerdo, por encima de las concretas circunstancias políticas que los rodearon. En el *Cancionero de Baena*, Fernán Pérez de Guzmán lo anuncia a propósito del primer destierro del condestable viejo, aún con Enrique III:

E los que cayeron en el tiempo llano  
seran ensalzados fortuna corriendo,  
e dyran los malos, pues fueron cayendo:  
«Viva quien vence», lo al todo es vano<sup>215</sup>.

«Viva quien vence», exclamaba el noble Juan Pacheco cuando se acercaba el eclipse de don Álvaro de Luna (*Luna*, III, 2446). Pese a su trágico fin, al cabo quien vence es don Álvaro, recordado una y otra vez como un héroe trágico. El mismo Poyo debe hacerlo así, pues el personaje histórico y el símbolo imponen sus prerrogativas. Como lo expresa Teresa Cirillo:

Dopo mortó, don Álvaro raffiguró in maniera esemplare l'allegoria della ruota della fortuna, fu l'esempio più evidente della mutevolezza della sorte umana, topico sempre ricorrente nel pensiero dell'epoca, ripreso e illustrato da poeti e filosofi... Don Álvaro era ormai divenuto un simbolo, un personaggio, un eroe letterario<sup>216</sup>.

### III.9.2. Luna y Ávalos en la literatura del siglo XVI: los romances sobre don Álvaro.

La trágica muerte en el cadalso de don Álvaro de Luna despertó con el tiempo, a medida que se olvidaba su perfil humano particular, un amplio sentimiento de

<sup>214</sup> El Ruy López de Ávalos histórico es autor de una curiosa carta a Pero López de Ayala en la que le pide una traducción, libre de notas, de Boecio: «Muchas veces pienso, o mi verdadero amigo, quan gran don es otorgado a los enseñados de la sabiduría. E no solamente a aquellos mas aun a los deseantes della. E yo discipulo pequeño de los que dessean saber, venido novicio al estudio, soy encendido a dessear el socorro de aquellos que ante destos nuestros tiempos en las sciencias fueron complidos, de cuya doctrina no solo a mi, mas a los que mucho saben grande pro et claridad se siguen...» (M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía*, I, p. 292).

<sup>215</sup> *Cancionero de Baena*, III, p. 1104.

<sup>216</sup> Teresa Cirillo, «Notizia bibliografica su don Álvaro de Luna», *Istituto Universitario Orientale di Napoli. Annali-Sezione romanza*, V, 1963, pp. 278, 279. Cito por J. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 21.

simpatía hacia el héroe legendario, fiel servidor de su rey e injustamente pagado con una muerte afrentosa. Esta actitud ante el privado caído encontró su cauce literario en el romancero, literatura muy pegada al pueblo llano y a su visión del mundo<sup>217</sup>. El ciclo de romances en torno a la figura de don Álvaro de Luna alcanzó, un siglo después de su muerte, un número considerable de composiciones, reflejo de esa atracción popular, no exenta de gusto por los elementos más truculentos —ya no sólo heroicos— del tema. Antonio Pérez Gómez, recolector de esos romances, destaca la importancia del eco popular:

Muerto ya, la piedad que su rey le había negado, se la otorgó, pródigamente, el pueblo, y su figura y recuerdo, lograron, en la poesía popular de la época, mayor inmortalidad que en la historia<sup>218</sup>.

Lo más sobresaliente del caso, y lo que más nos atañe a nosotros, es que esa popularidad alcanza sobradamente al siglo XVII, esto es, dos siglos más tarde de los hechos que se cantan, con lo cual don Álvaro pasó a ser, con todo merecimiento, un héroe popular y reconocido por todos. Pero en su caso no se cantan hazañas —como las del Cid—, ni hechos legendarios —como en el ciclo carolingio—, sino casi única y exclusivamente se recuerda su muerte y los momentos que la preceden. Don Álvaro de Luna, en la memoria popular, queda clavado para siempre encima del cadalso de la plaza de Valladolid: su gesta es su muerte, repetida una y otra vez.

Cuando Salucio del Poyo estrena su drama, cuenta con la complicidad de un público que conoce bien el desenlace de la historia. La popularidad de tales romances debió ser tal que el mismo Lope de Vega llega a calificarlos, en una comedia, como «enfadoso sujeto»<sup>219</sup>. Esto, en 1604, esto es, cuando la tragedia

<sup>217</sup> Para el romancero de don Álvaro de Luna es referencia obligada el estudio y edición de Antonio Pérez Gómez, *Romancero de don Álvaro de Luna (1540-1800)*, «...la fonte que mana y corre...», Valencia, 1953.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>219</sup> Se lee la expresión en *La prueba de los amigos*, que lleva fecha de 1604. El pasaje, muy significativo, es éste:

Galindo	Quisiera cantar a cierta platera, más de carbón que de nieve; pero no sé si tenéis letras que toquen historia.
Músicos	¡Historia!... ¡Qué más notoria, si de ellas gusto tenéis, que aquesta del Condestable?
Galindo	Dieciséis romances sé. Daldo al diablo, que no fue la de Orlando tan notable. ¡Qué piensan estos poetas, pues que no hay semana alguna sin don Álvaro de Luna y otros cuarenta planetas? Romances de tres en tres a un enfadoso sujeto;

de Poyo aún debía andar por los tablados. Para el dramaturgo tales romances debían ser, en cambio, un precioso puente entre su público y el sentido de la obra, una clave previa que, incorporada al drama, refuerza con la pujanza de lo ya conocido la lección que se pretende ofrecer<sup>220</sup>.

Ya señalábamos, en el apartado anterior, que los romances son prácticamente la única fuente positiva, favorable a Luna, que Poyo recoge. Ahora debe unirse a ese hecho el que los romances giren, de modo monocorde, en torno a la prisión y muerte del privado. Por ello es lógico que Salucio del Poyo los condense en el último acto de *Luna* y en los momentos inmediatamente anteriores y posteriores a su suplicio. Al igual que con las crónicas históricas, en este caso elimina todos aquellos elementos que puedan justificar la actuación del privado. Romances como éste, aquí fragmentado, no tienen cabida:

El maestre de Santiago,  
de los privados ejemplo,  
a los pies del Rey se arroja,  
estas palabras diciendo:  
—Bien se echa de ver, señor,  
que hay falsos en tu consejo,  
pues que puede una traición  
más que el amor en tu pecho.  
Los haberes que me diste  
fueron la causa, pues ellos  
dieron principio a la envidia  
que en este paso me ha puesto...  
Esto dijo el Condestable,  
y el Rey entró en su aposento  
sin respondelle palabra  
a lo que estaba diciendo<sup>221</sup>.

Poyo selecciona sus romances entre aquellos que recogen el duelo por el hombre puesto ante el trance de la muerte. Compasión y dolor por la víctima, pero no justificación de sus yerros pasados. El romance que comienza con la llamada de atención a «los que servís a los reyes»<sup>222</sup> es bien significativo. Muerto el protagonista, Salucio del Poyo incorpora un romance donde se encuentran todos los elementos truculentos y lacrimosos: noche oscura, silencio, abandono, voces las-

mas, como es luna, en efeto,  
sale nueva cada mes.

Yo quería...

(Lope de Vega, *Obras dramáticas*, XI, pp. 115-116).

<sup>220</sup> Me atrevo a suponer que la tragedia de Poyo tuviese su parte en dicha popularidad. María Cruz García de Enterría señala que don Álvaro de Luna volvió a ser tema de moda en los pliegos poéticos de cordel a partir del año 1601 (*Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973, p. 310). Como hemos visto, de ese año es la posible primera representación del drama.

<sup>221</sup> *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, II, ed. A. Durán, BAE XVI, Madrid, (1851) 1945, núm. 988, p. 48.

<sup>222</sup> *Ibidem*, núm. 1001, p. 55. En *Luna*, III, 2871-2906.

timeras, el cuerpo sin cabeza ante el que llora un paje...<sup>223</sup> Es la visión más sentimental, o sentimentaloides, que se permite en la tragedia, pero se da, por supuesto, ante el cadáver del privado, o mejor, ante el cadáver del hombre.

En los dos actos anteriores, el público asiste a la parte de la historia que desconoce o, al menos, que no conoce tan bien. Cuando la acción recalca en el desenlace conocido, cuando en el tablado resuenan los romances que todos pueden acompañar, su significado se transforma necesariamente: ya no es la tragedia de un rey injusto y un buen señor mal pagado, como antes de conocer el desarrollo de la historia podía suponerse.

Antes de llegar a este punto no aparecen romances del ciclo, pero sí se aprovechan elementos aislados del mismo. La metáfora continuada en torno a la luna y la posibilidad —o necesidad— del eclipse, es uno de los motivos recurrentes en el romancero de don Álvaro:

Poco a poco va faltando  
aquel resplandor supremo  
que a mi luna prestó el sol<sup>224</sup>.

Ya mi luna está eclipsada,  
ya no da luz cual un tiempo,  
porque le ha faltado el sol  
que le da la luz que pierdo<sup>225</sup>.

¿Mas cómo, si humano soy,  
hoy al cielo he sentenciado  
a que le quiten la luna?<sup>226</sup>

Aquella luna hermosa  
que sus rayos le dio el sol,  
hoy en un mortal eclipse  
pierde luz y resplandor<sup>227</sup>.

Etcétera, etcétera... Las referencias constantes a la luna, como éstas, eran así una llamada permanente al romancero conocido. Un eco, por tanto, del final, un eco de la muerte en el cadalso, hacia la que el privado se arroja sin lograr entender el sentido de esas llamadas.

En una dirección no distinta, sino complementaria, la utilización de los romances sobre don Álvaro de Luna tenía una lectura política, como forma de aludir al fenómeno contemporáneo de los validos<sup>228</sup>. Se dice que Ruy López, durante su destierro en Valencia, recibió una visita que le había mandado don Álvaro de Luna y, al despedirla, el Condestable viejo le habló así: «Decid al Sr. D. Álvaro

<sup>223</sup> *Ibidem*, núm. 1011 bis, p. 60. En *Luna*, III, 3182-3235.

<sup>224</sup> *Ibidem*, núm. 986, p. 47.

<sup>225</sup> *Ibidem*, núm. 988, p. 48.

<sup>226</sup> *Ibidem*, núm. 992, p. 50.

<sup>227</sup> *Ibidem*, núm. 998, p. 53.

<sup>228</sup> Cfr. Antonio Pérez Gómez (ed.), *Romancero de don Rodrigo Calderón (1621-1800)*, «...la fonte que mana y corre...», Valencia, 1955, p. 17.

que cual él fuimos, y cual somos será»<sup>229</sup>. ¿No habrían de sentirse incómodos el duque de Lerma y sus propios validos ante el éxito de estos romances? Como se vería, el Duque siguió los pasos de Ruy López y Calderón, más infortunado, subió al cadalso como Luna. La historia se volvía a dar, y la muerte de don Rodrigo desató, a su vez, un nuevo ciclo de romances, en gran parte calcados de los de Luna, y reactualizó el sentido de estos últimos<sup>230</sup>.

### III.9.3. *Romances sobre don Álvaro en La adversa* de Ruy López.

Tal como sucede con la *Crónica de don Álvaro de Luna*, también en este caso Salucio del Poyo recoge del ciclo de Luna romances favorables a éste para reforzar la visión meliorativa de Ruy López. Concretamente, los romances de los versos 2345-2450 y 1740-1755 pertenecen al romancero de don Álvaro. Lógicamente, Salucio del Poyo los corrige puntualmente en aquellos pasajes que apuntan a circunstancias concretas del privado de Juan II. Del primero de los romances excluye, por esas razones, los siguientes versos:

De invidia una oscura nube  
vuestros reflejos eclipsa,  
y desos divinos rayos  
la luz de privanza quitan...

La Reina os quiere dar muerte...  
Dejad la corte y fugid...

Esto dijo al gran Maestre  
un paje que le servía;  
non curó de él, y durmióse  
recostado en una silla<sup>231</sup>.

Este romance, con su lengua arcaica, aparece en *Adversa* en boca del agradecido labrador Gil Parral. En otro caso, Poyo utiliza elementos sueltos del romance para adobar las redondillas que preceden al parlamento de su criado Herrera, en el cual transcribe con fidelidad el romance que comienza:

A don Álvaro de Luna,  
condestable de Castilla,  
el rey don Juan el Segundo  
con mal semblante le mira...<sup>232</sup>

El recurso no merece mayor comentario: vale para él lo dicho al tratar de las fuentes históricas.

<sup>229</sup> J. Rizzo, *op. cit.*, p. 188, n. 3.

<sup>230</sup> Aparte las obras citadas de Pérez Gómez, para el tema de los validos, ya entrado el XVII, en los pliegos de cordel, véase la obra citada de García de Enterría, pp. 309-318.

<sup>231</sup> *Romancero*, II, núm. 989, p. 49.

<sup>232</sup> *Ibidem*, núm. 987, p. 48.



III.9.4. *Romances ajenos en La próspera de Ruy López.*

En este caso, la obra se abre con la glosa de un romance popularísimo de Lope de Vega, transcrito después en un largo parlamento de la mora Celinda (*Próspera*, I, 96-159):

Mira Zaide, que te aviso  
que no pases por mi calle...<sup>233</sup>

De modo aun más evidente que en los ejemplos anteriores, Salucio del Poyo busca aquí captar el interés de los espectadores desde la primera escena. Lo que había nacido como transposición poética de los difíciles amores de Lope de Vega con Elena Osorio<sup>234</sup>, recreados también en *La Dorotea* (1632), se hizo cantar de moda en poco tiempo y alcanzó a ser romance tradicional<sup>235</sup>. De su extrema popularidad es un primer indicio la aparición de parodias como ésta:

Háganme vuestras mercedes  
merced de desengañarme,  
si hay entre todos alguno  
que conozca al moro Zaide,  
y díganme qué es la causa  
que mil veces no le avise  
que no pase por su calle...<sup>236</sup>

Menéndez Pidal, que recoge la parodia, añade:

Todos sabían, al cantar y al oír este sonadísimo romance, que aludía a la prohibición impuesta a Lope de no pasar por la calle de Lavapiés, donde vivía Elena Osorio; y con este incentivo de actualidad, los lindísimos versos, por su garbo, por su pasión, por su fastuoso colorido morisco, alcanzaron boga sin igual<sup>237</sup>.

Su éxito traspasó la quiebra del género morisco, a comienzos del XVII<sup>238</sup>, y se mantuvo bajo nuevos gustos hasta el medio siglo, como lo muestra este pasaje de *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646):

<sup>233</sup> Fue editado por vez primera en *Segundo quaderno de varios romances los más modernos que hasta hoy se han cantado*, Valencia, 1593. Lo recoge José Manuel Blecua en su edición de Lope de Vega, *Lírica*, Castalia, Madrid, 1981, pp. 76-78.

<sup>234</sup> Cfr. Joaquín de Entrambasaguas, «Los famosos libelos contra unos cómicos de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, III, CSIC, Madrid, 1958, pp. 7-74.

<sup>235</sup> Para el origen y la extraordinaria difusión del romance, véase, de Manuel Alvar, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Planeta, Barcelona, 1970, pp. 99-122.

<sup>236</sup> Recogido, completo, por Ramón Menéndez Pidal, en *El romancero nuevo*, Cursos para Extranjeros en Segovia, Madrid, 1949, pp. 11-12.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 11. Para su difusión en pliegos sueltos, véase la obra citada de García de Enterría, p. 380.

<sup>238</sup> Cfr. M. Alvar, *op. cit.*, p. 122 ss.

Fui a ver a mis hermanas, de quien fui mal recibido, y queriendo hacer del esmarchazo, llamaron un vecino suyo, borrachel de justicia, el cual, cantándome aquel verso de «Mira, Zaide, que te aviso», me puso en la calle, tomando a su cargo el amparo de mis hermanas<sup>239</sup>.

Cuando Poyo lo recoge, el romance no recordaría ya el episodio amoroso de Lope, no tendría ese «incentivo de actualidad» de que hablaba Menéndez Pidal. Pero, a cambio, otro «incentivo de actualidad» suponía ver en las tablas su escenificación. Salucio del Poyo, al situarlo justo al comienzo del drama, pretende captar el interés benevolente de su público. El recurso a lo conocido establecía así, una vez más, una complicidad previa que, después, apenas iba a influir en el desarrollo dramático. Lo que era transposición de la vida de Lope, hecho canción popularísima más tarde, en *Próspera* se disuelve en un argumento diferente, absolutamente ficticio.

Del mismo terreno conocido forma parte el ambiente morisco de este primer acto. La Granada musulmana, tan explotada por el romancero y la Comedia<sup>240</sup>, es el marco en que se presenta la acción. El amor inicial de la bella y linajuda Celinda por el adusto Ruy López no forma parte del romance, pero se desarrolla a partir del él, en la estela de los romances de cautivos<sup>241</sup>. Después, Granada se olvida y Celinda deja de ser un personaje romanceril.

<sup>239</sup> «Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor», en *La novela picaresca española*, II, ed. A. Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, (1943) 1978, p. 853. El protagonista afirma haber nacido en 1608.

<sup>240</sup> Cfr. María Soledad Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)*, Revista de Occidente, Madrid, 1956, pp. 76-83. O las palabras de José F. Montesinos: «No será posible nunca hacerse cargo de lo que fue la vida literaria del siglo XVII —en literatura, el siglo XVII se inicia hacia 1580— sin un conocimiento cabal de Romancero nuevo: el Romancero nuevo, contemporáneo absolutamente de la Comedia nueva, a la que se asemeja en mil cosas, con la que confluye mil veces. Comedia y Romancero son la expresión de aquella sociedad española, su idealización, su caricatura; gesto solemne o ademán irónico. Lo absorben todo, lo transforman todo, y todo cuanto acogen se conforma en moldes previstos» («Algunos problemas del Romancero nuevo», en *Ensayos y estudios de literatura española*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, pp. 111-112.) Véase, finalmente, para los orígenes de esta estrecha relación entre Comedia y romancero: F. Porrata, *Incorporación del romancero a la temática de la comedia española*, Playor, Madrid, 1973.

<sup>241</sup> No faltan referencias en el romancero a moras nobles enamoradas de cautivos, tal como se da también en otros géneros. En un romance recogido por Durán de una suelta, sin indicación de fecha, aparece una escena semejante a la inicial de *Próspera*. La mora Celinda es bella, noble,

...y andan muchos caballeros

moros por casar con ella; mas hacía menosprecio de todos, porque tenía la voluntad y amor puesto en el cautivo cristiano, pues le amaba con desvelo. Un día le llamó a sola dentro de su jardín mesmo; le dice: Cristiano mío, escúchame, que pretendo que me digas la verdad, y es que de ti saber quiero si eres casado en tu tierra, o tienes allá algún dueño que te lleve la pasión...

(«Celinda y don Antonio Moreno», en *Romancero*, II, núm. 1289, p. 297.) El paralelo con la escena de *Próspera* (I, 457-459) y los elementos que la rodean es muy marcado, pero el romance se aleja después totalmente.

#### IV. LOS DRAMAS DE LAS LETRAS

#### IV.1. El premio de las letras por el rey Felipe II

A diferencia de los dramas anteriores, en el caso de *Premio* no disponemos de más datos externos para fijar su cronología que la fecha *ad quem* de 1615, cuando se edita en la *Flor de las comedias de España*. Del análisis de su versificación, según el método de Morley y Bruerton, podría deducirse una fecha anterior a 1604<sup>1</sup>. Los rasgos más significativos serían el muy elevado porcentaje de redondillas (70'86), el relativamente alto de *suelos* (12'42), y el muy bajo de romance (4'40), este último sobre todo en relación con los dramas ya estudiados<sup>2</sup>. En conclusión, una fecha aproximadamente igual a la de la *biología* y *Luna*. Sin embargo, el tratamiento dramático y la temática sugieren otro momento.

*Premio* es continuación de motivos ya vistos y apertura a otros nuevos campos. El papel del rey e, indirectamente, del privado, complementan los rasgos que analizamos en los dramas de privanza. Hay, además, una nueva aproximación al tema, tan querido por Poyo, de Fortuna, entendida ahora en términos más estrictos de ascenso social<sup>3</sup>.

Pero *Premio* supone también novedades. En primer lugar, la preocupación por el mundo de las letras, presente en el título. *Premio* y *Rey*, pese a sus diferencias, bien pueden agruparse bajo el rótulo de dramas *de las letras*, como antes hemos hablado de dramas de privanza. En relación con ellas, Poyo introduce el tema, entonces de moda, de la disputa de las armas y las letras, que es resuelto de modo ecléctico. Las connotaciones negativas del letrado don Gonzalo pasan a ser, en estos dos dramas, parte de una dialéctica más compleja. Si antes la oposición fundamental era entre el buen y el mal valido, ahora encontramos—en *Rey* y *Premio*— una oposición entre el buen y el mal letrado. En *Premio*, además,

<sup>1</sup> Cfr. la ya citada *Cronología* y los dos artículos, también citados, de Courtney Bruerton.

<sup>2</sup> Los porcentajes totales, que convendrá señalar aquí, son:

Redondillas	1802	70'86
Suelos	316	12'42
Quintillas	216	8'04
Romance	112	4'40
Tercetos	97	3'81

<sup>3</sup> Cfr. J. A. Maravall, *Teatro*, pp. 57-58: «Subir o bajar es el gran tema de la comedia, como de toda la literatura que se hace cuestión de los problemas de estratificación en su tiempo —de ahí también el interés por los casos extremos de 'caída' y, correlativamente, por el tema de la 'fortuna', explicación barroca de los ejemplos anormales de ascensión y descenso vertiginosos, en la posición social de un individuo—».



se presenta un nuevo tratamiento de la nobleza, que ahora puede ser de la virtud o de las letras. Por esta vía se introduce el mundo de las universidades, con su cara brillante y ritual y su envés de picaresca estudiantil. Junto a este ambiente, el otro gran estamento privilegiado del XVII: el clero, o mejor, el alto clero.

Pero visto esto, hay que decir inmediatamente que *Premio* ofrece muy poco por sí mismo, como obra literaria, si no es su relación con el conjunto de la obra de Poyo o como ilustración, de carácter fundamentalmente sociológica, de su contexto cultural.

La lectura de la comedia puede excusar muchos comentarios, y no es casualidad que no sólo permanezca sin edición moderna —lo mismo sucede con *Luna*—, sino que apenas ha merecido análisis críticos. Considerada así, en términos estrictamente dramáticos, nos encontramos con una obra inconsistente, falta de interés y de acción, deslabazada y superficial.

Veremos, sin embargo, cada uno de estos aspectos anunciados.

#### IV.1.1. *La acción dramática: el proceso de mejoramiento.*

El eje central de la acción dramática lo constituye el proceso de ascenso del protagonista, Juan Martínez Pedernal, labrador pobre pero letrado, hasta llegar a ser arzobispo de Toledo. En torno a las incidencias que rodean el ascenso se teje la trama argumental.

Una vez más nos encontramos con un héroe ejemplar, si bien en este caso procedente de una clase desfavorecida como es la de los labradores pobres. Su marca de origen —su condición de villano rústico—, al trascender el protagonista su medio original, va a ser el germen de los conflictos dramáticos. Al otro extremo de la escala social, el Emperador y el Príncipe no son menos ejemplares, pues su función primordial es la de ser árbitros del proceso. El premio anunciado en el título, o los sucesivos premios, son dados por ese poder arbitral como conclusión lógica de los movimientos del protagonista.

Con los elementos anteriores, poca acción dramática se puede esperar si no existen obstáculos o enemigos que vencer. La situación es realmente ésa: no hay antagonistas definidos —como podía serlo don Gonzalo— ni grandes pruebas u obstáculos que vencer. Don Fernando, noble, o Velasquillo, gracioso, son antes vehículos para el ascenso social del protagonista que reales oponentes. En la corte, la nobleza —con sus pequeñas intrigas— aparece absolutamente neutralizada por el poder fuerte, por la autoridad efectiva del Emperador y su hijo. El único obstáculo real se encuentra en el mismo Juan Martínez, en su personalidad escindida, pero Salucio del Poyo no consigue elevar el tono del personaje como para hacerlo generador inmediato de acción ni, por otra parte, la Comedia española del XVII es un teatro de caracteres, sino que estos se definen en la acción.

Y acción, por último, es lo que falta irremediabilmente en *Premio*. Salucio del Poyo juega con personajes de una pieza, que se representan a sí mismos, de manera episódica, sin ayudar a hacer avanzar la acción, que concluye por simple agotamiento de posibilidades y de falta de intriga.

El esquema del desarrollo escénico es la alternancia de situaciones en torno a la casa o persona de don Fernando, caracterizado por el desorden y la falta de autoridad, y la corte del Emperador y el Príncipe, caracterizada por su preocupación por el orden y la justicia, propios de su papel arbitral. De una a otra parte, de uno a otro foco, se mueve Juan Martínez, generalmente con el acicate de la concesión de un nuevo premio, casi siempre traído por el «mensajero» Ruy Gómez.

Este esquema podemos verlo condensado en el primer acto, pues los otros dos no son sino el alargamiento perezoso de éste.

La escena inicial, fundamental plástica, intenta definir de un golpe de vista —como una pintura alegórica— a Juan Martínez: «Sale Siliceo vestido de labrador, con un libro en blanco y recado para escribir».

Es la primera acotación: en escena vemos a un labrador, con los atributos típicos —probablemente jubón y montera—, pero también con otros impropios de esa condición y en marcado contraste con ella, pues son del hombre de letras —libro, tintero, plumas... Ya está definido el personaje aun antes de que hable: es una descripción pictórica, que entra por los ojos, que choca, además, por su excentricidad. Enseguida descubriremos que este rústico ha estudiado en Bolonia o París, es maestro en teología y, por su pobreza, trabaja de noche las tierras de su tío, mientras que aprovecha la luz para continuar sus estudios<sup>4</sup>.

A partir de esa presentación, iniciada con un monólogo sobre las virtudes de las letras, queda marcada la excepcionalidad de Martínez —todavía no es Siliceo—, su constante contradicción entre su ser social de origen y su ser adquirido por el esfuerzo. Tenemos el personaje, un personaje en principio muy teatral, pero nos falta la acción.

El primer paso hacia el premio final viene dado por la ayuda de don Fernando, un noble, propietario de las mismas tierras que él trabaja y, además, maestro en letras como él. Martínez pasará a trabajar como «gorrón», como estudiante pobre que se mantiene haciendo las veces de criado. Por supuesto, el «gorrón», tal como aparece en la literatura de esta época, es sinónimo de pícaro, de vividor<sup>5</sup>. Todo lo contrario es Martínez: obediente, manso —aunque orgulloso—, buen cristiano, culto... Frente a él, Velasquillo, el donaire, encarna realmente el prototipo de «gorrón»: gracioso, metido en latines goliardescos, mujeriego, alborotador...

La tercera secuencia se localiza en un ambiente completamente diferente: el de la corte. Es como una preparación para la inevitable llegada del protagonista, pero sobre todo es la presentación del otro gran héroe, el príncipe Felipe —todavía no es Felipe II—, quien asombra a todos con su ingenio, su obediencia filial y su prontitud para asumir la ardua tarea del gobernante. Pero lo que más importa para la acción dramática es su ansia de conocimiento. El Príncipe quiere tener un maestro de filosofía. El espectador no puede dudar un solo momento quién lo se-

<sup>4</sup> Juan Martínez, tan pobre que no puede acudir a Alcalá, ha estudiado sin embargo en el extranjero. Claro que la Comedia genera sus propias convenciones, que no tienen que ser realistas en un sentido inmediato; sin embargo, aquí se roza la inverosimilitud.

<sup>5</sup> Cfr. A. Valbuena Prat, «El estudiante, las universidades», en *op. cit.*, pp. 39-58.

rá. Incluso, bastante antes, otros personajes ya lo han anunciado. Así, don Fernando, cuando descubre a Martínez dice:

Que quiero que [Alcalá] participe  
de un maestro como vos,  
que podéis serlo, por Dios,  
del príncipe don Felipe.  
(Premio, I, 193-196)

Es un modo de encarecer su valor, pues el personaje no sospecha su profecía. Su tío Labrador, Gil Martínez, lo despide también con preféticos buenos deseos:

¡Adiós, sobrino! ¡El [Cielo] te haga  
arzobispo de Toledo!  
(Premio, I, 199-200)

No caben, pues, sorpresas. La acción se traslada entonces a la corte, donde pone orden, pese a las pequeñas ambiciones de los pretendientes, el buen tino de Carlos V y del Príncipe. Por contraste, la situación que se nos muestra a continuación en la casa de don Fernando no puede ser más caótica: Velasquillo está en la cama con su amiga Engracia, la fregona; don Fernando se deshace en insultos a diestro y siniestro; todo es griterío, falta de cumplimiento, caos, procacidades... La clave está, como se deja bien claro, en la falta de buen patrón. Los Reyes son capaces de gobernar un imperio, pero don Fernando no puede con una simple casa. No es que se deje ir, sino que incluso apoya, indirectamente, los demances del «gorrón».

Aquí es donde ha venido a caer nuestro buen Juan Martínez. Por segunda vez sufre su excepcionalidad, su inadaptación. Pero no solamente él, pues quienes lo rodean, como Velasquillo o Engracia, no pueden entender que su compañero «gorrón» afirme ante el amo que «merecen muy gran castigo» (Premio, I, 565). Con ello tenemos ya una rígida caracterización del protagonista y la aparición del motivo secundario —obsesivo para él— de los amores profanos del doñaire y su amiga. Martínez no anda muy lejos de Ruy López.

Hará entonces su aparición el zapatero, a quien logra convencer de que le fíe unos zapatos con una argumentación tan convincente como ésta:

Confianza en el Señor,  
que algún día podrá ser!  
(Premio, I, 625-626)

Con esos zapatos nuevos Juan Martínez logrará la cátedra que el confiado don Fernando pretendía para sí. El «gorrón» es ya catedrático y don Fernando, como antes Velasquillo, oscila entre el asombro, el desconcierto y la indignación. Cuando aparezca el «mensajero» Ruy Gómez a buscar maestro para el Príncipe, don Fernando —ya escaldado— intentará desviar su atención, pero Velasquillo —más ágil y ante la perspectiva de un buen valedor— sugiere el nombre de Martínez.

Como antes se ha dicho, el segundo y tercer acto no son más que la continuación hasta el agotamiento de este esquema. Llegada de un nuevo nombramiento; indignación de don Fernando, refrenada por la evidencia de que su antiguo criado está más alto y puede servirle; oscilación de Velasquillo entre su interés —servir a Siliceo— y su pasión, o «vicio»; favores y amistad del Emperador y el príncipe Felipe al sucesivo Labrador, maestro, catedrático, tutor del Príncipe, obispo de Cartagena y arzobispo de Toledo.

A falta de verdadera acción, tampoco se da un verdadero desenlace. La obra deja abiertas todas las posibilidades: Siliceo podría llegar a ser papa o ser canonizado, si el fondo histórico del drama lo permitiese; Felipe es ya Felipe II y comienza su reinado en la última escena; don Fernando continúa entre el asombro, la envidia, la cólera, la adulación y el disimulo; Velasquillo se casa con Engracia por necesidad, pero no parece nada probable que mude sus hábitos, etc., etc.

Siliceo y el príncipe Felipe son personajes en busca de una comedia.

#### IV.1.2. *La próspera fortuna de Juan Martínez.*

El personaje central, como se ve, es un hombre absolutamente escindido. Podría resumirse su evolución mediante las sucesivas contradicciones que debe afrontar:

Labrador / letrado  
Gorrón / anticiparo  
Criado / catedrático  
Rústico / maestro del Príncipe  
Sin cortesía / cortesano  
Villano / arzobispo de Toledo

A lo largo de la obra, él mismo o los otros van a señalar su extrañeza ante la aparente contradicción entre la persona y el personaje, entre el hombre y sus diferentes papeles. Velasquillo no puede entender que su compañero, a quien socialmente considera su igual —si no inferior, en cuanto rústico—, merezca honores a él vedados:

«¿Es mejor que yo Martínez?...  
¿Siempre me has de tratar mal?  
Nunca oigo mi nombre entero  
cuando sales ni cuando entras,  
y si en la calle me encuentras,  
no me quitas el sombrero.  
(II, 1081, 1083-1087)

Don Fernando, que ya nace distinguido, como se ve, no puede realmente asumir que su criado, el villano Juan Martínez, sea catedrático:

¿Dónde se sufre, villano,  
que paséis vos por aquí

y no os lleguéis luego a mí  
con el bonete en la mano?  
(II, 1128-1131)

En palacio, los cortesanos no pueden entender que un hombre que aparece sin maneras nobles, torpe y desmadejado, pueda ser el maestro de su príncipe:

Sin duda que se crió  
para pastor de ganado.  
Decid, ¿cómo ha de enseñalle  
este rústico a Su Alteza?  
(II, 1447-1450)

Y, por último, el clero del arzobispado de Toledo, la sede primada, muestra su reticencia ante quien consideran un advenedizo social:

Villano dicen que soy  
mis canónigos... Desde hoy  
comienzo a volver por mí.  
(III, 2343-2345)

Es la cantilena que acompaña todos los pasos de Siliceo. Su reacción es, lógicamente, defensiva, pues el personaje aparece como inseguro en cada nuevo territorio que conquista. El mejor ejemplo es cuando se turba al aparecer por vez primera ante el príncipe Felipe, a la vista de todos los nobles (II, 1442-1445). Todo esto hace que muestre una especial reticencia ante las burlas, propiciadas en gran medida por Velasquillo:

¿Siempre os habéis de burlar?  
(I, 681)  
¿En burla habéis dado?  
(I, 783)  
Valasco, no son las burlas  
para quien no es desta casa.  
(I, 801-802)  
¡Todos se ríen de mí!  
(II, 1652)

Siliceo sobrelleva con una declarada modestia sus adversidades y, claro está, sus continuos triunfos:

Eso a mí  
no me hace ni deshace.  
(I, 791-792)  
Que ni apetezco las riquezas vanas  
ni me desvanecieron dignidades.  
(III, 1962-1963)

Pero, pese a la intención de Poyo, Siliceo se muestra como un auténtico hambriento de honores y dignidades, más que de mostrar virtudes religiosas. Por poner un ejemplo, al zapatero le dirá, cuando aún es un «gorrón», que puede llegar a ser —esto es, pretende ser— «arzobispo de Toledo» (I, 618-619). Y don Fernando, a quien no se podría considerar un personaje positivo en el marco ideológico del drama, pone el dedo en la llaga cuando afirma:

Ésa es mucha vanidad  
para un hombre como vos,  
y aun soberbia, ¡vive Dios!,  
con rebozo de humildad.  
(II, 1184-1187)

Y el protagonista, una vez más pese a Poyo, muestra un cierto destello de placer cruel cuando comprueba la envidia de don Fernando:

No puede disimular  
la invidia que me ha cobrado  
de verme puesto en honor.  
(II, 1179-1181)

Otro aspecto que hace aparecer al personaje de un modo bastante ridículo es su obsesión sexual, su moral rigidísima ante la mujer. Cuando la pícara Engracia lo provoca, su reacción es exclamar un «¡Jesús, Jesús!» (I, 569) que puede imaginarse, sobre un tablado de la época, acompañado de expresivos gestos beatos. Cuando descubre que el estudiante al que toma lección vuelve a ser ella, exclama del mismo modo:

¿Era mujer?  
¡Liberanos Domine!  
(I, 691-692)

¿Para qué seguir? Este Juan Martínez Siliceo es, como personaje dramático, tan chato, tan poco matizado, como la comedia sobre la que se proyecta.

#### IV.1.3. *El príncipe perfecto.*

Casi tan importante en el contexto de la obra es el príncipe Felipe, pero en este caso nos topamos con un personaje del cual podría decirse cualquier cosa menos que sea un personaje dramático. Su único papel activo, su único modo de contribuir al progreso y desarrollo de la acción es como dador de recompensas y árbitro entre las partes. Pese a su lugar central en la obra y a su presencia continuada sobre el escenario, el Príncipe no hace más que sobreactuar continuamente mediante larguísimas y pedantes digresiones.

En realidad, su función real, la pretendida por Salucio del Poyo, es la de servir de ejemplo vivo de buen monarca, por contraposición al mal rey don Juan II



de los dramas anteriores. Todo su papel, pues, se reduce a demostrar que él sí es un príncipe ejemplar, un futuro rey ejemplar.

Futuro rey que Damián Salucio del Poyo, y probablemente la mayoría de su público, conocieron en un pasado cercano. Su muerte fue en 1598 y su recuerdo, sus anécdotas, debían estar muy presentes entre aquellos espectadores que lo recreaban, joven aún, al contemplar *Premio*. No hará falta volver sobre la caracterización de Felipe III, su hijo y sucesor, tal como hicimos en capítulos anteriores: Felipe II sí gobernaba, y ahí, con todo lo que ello implica —y es mucho—, está la diferencia fundamental.

Trevor Davis, historiador inglés, dibuja así el perfil humano y político del rey llamado «Prudente»:

Para Felipe II el derecho divino significaba la responsabilidad personal ante Dios de la conducta de cada uno de sus súbditos por separado y, por tanto, de aquí su apasionamiento por la justicia social y por proteger a los pobres contra sus opresores. Cuanto más se ennoblezca el oficio de rey, tanto mayor trabajo y abnegación exigirá de quien lo sustente. De aquí que empezara su vida preparándose para los deberes de rey. Gradualmente fue adquiriendo un dominio férreo de sí mismo, que se expresaba en la inmovilidad de las facciones que no denotaban ningún signo de emoción. Se habituó a madrugar y trabajar todo el día, de modo que todos los hilos del gobierno estaban en sus manos para que sus súbditos escaparan de la injusticia y la corrupción de sus subordinados<sup>6</sup>.

Luis Cabrera de Córdoba, su biógrafo, publicaba en 1619 este retrato:

Dio muestras de su futura grandeza tan presto que le puso casa en el año séptimo el Emperador... Su temperamento sanguíneo, de mediana mistura de melancólico para moderar el altivo movimiento de la sangre, le dio (como suele) vida larga, señoril presencia, agudeza de ingenio, gran memoria, inclinación a lo justo, fiel, magnífico, impresión fácil de la virtud, alegría y atracción del ánimo, que hizo de muchos feliz el curso de la vida<sup>7</sup>.

Punto por punto, ambos retratos, tan diferentes entre sí, corresponden con el que nos ofrece Salucio del Poyo, aunque el dramaturgo, más que un Tiziano o un Coello, nos da una pintura «naïve» del joven príncipe.

Por ser un personaje absolutamente acartonado, este catálogo de virtudes del «príncipe perfeto» (II, 966) que él mismo afirma querer ser —con un apelativo corriente en la literatura política de entonces—, puede sintetizarse en sus puntos más destacados:

<sup>6</sup> R. Trevor Davies, *El gran siglo de España (1501-1621)*, Akal, Madrid, 1973, p. 146.

<sup>7</sup> Luis Cabrera de Córdoba, *Felipe Segundo, rey de España*, I, Madrid, 1876, p. 4. La primera edición de esta primera parte (*Historia del señor rey de España don Felipe Segundo*) es del año 1619.

—Es un *cortesano ilustrado*: danza y pinta (I, 402); toma lecciones de esgrima (I, 454-510); domina todos los detalles del protocolo<sup>8</sup> y la cortesía (I, 384-390); aspira, mediante Siliceo, a aprender filosofía<sup>9</sup>.

—Es un *esforzado gobernante*, como demuestra en ausencia de su padre, y como tal: respeta las competencias propias de las Cortes (I, 420-432); ayuda a los más humildes o a quienes carecen de padrinzos en palacio (I, 413-416 y *passim*); reparte limosnas para hospitales (I, 406-408); fomenta el estudio, y las letras en general, mediante la justa recompensa a sus más destacados representantes (II, 839-894, y *passim*).

Tal actividad despliega en cumplimiento de su labor, que el marqués de los Vélez, asombrado, exclama:

¡Qué tan ocupado esté  
un príncipe!...<sup>10</sup>  
(I, 410-411)

—Como cristiano, como *príncipe cristiano*, destaca la importancia de la Santa Inquisición, a la cual da su apoyo incondicional (I, 434-448), pues la considera un alcázar donde están «las fuerzas que España tiene» (I, 444). Y, lo que muestra un curioso paralelismo con Quevedo, «sabrás imitar a Dios en el gobierno» (II, 987)<sup>11</sup>.

—Como *hijo y primer vasallo*, antes de ser rey entiende el valor de la obediencia (II, 919-925, y *passim*).

—Como *primer soldado* del reino —aunque a él, como rey, le baste la «retórica» (I, 507)— no conoce el miedo. «¿Qué cosa es miedo?» (I, 496), pregunta con toda seriedad a su maestro de armas, quien habrá de explicárselo (I, 496-500). En la escena final promete premiar, como hizo su padre, las armas (III, 2540-2544).

En un ámbito más personal y humano, no podía dejar de haber alguna referencia al conocido hieratismo de Felipe II, a su seriedad imperturbable, que, como señalaba Trevor Davis, fue en aumento con los años. El príncipe Felipe de la

<sup>8</sup> El mismo Cabrera de Córdoba recoge una anécdota que también aparece en *Premio*: «Don Juan de Zúñiga, comendador mayor de Castilla, del Consejo de Estado, maestro de su crianza o ayo, con poco trabajo le hizo diestro en obrar con gallardía y primor grande, lo bastante de las gracias y gentileza. Guardaba su autoridad tanto, que habiendo llegado el cardenal Tabera, arzobispo de Toledo, estando vistiéndole, y diciendo el ayo le mandase cubrir, tomó la capa y la gorra, y dijo: 'Ahora podéis poner el bonete, cardenal'» (*Ibidem*).

<sup>9</sup> Michele Soriano, embajador de Venecia en 1559, en su sección epistolar de chismes sobre la corte española, decía de Felipe II que «esa dignidad y gravedad sirven sólo para realzar la cortesía con que trata a todo el mundo». Citado por R. T. Davies, *op. cit.*, p. 145. Del gusto del Rey por el arte y por los libros el exponente más claro es la colección que reunió en El Escorial.

<sup>10</sup> Cfr. J. M. Díez Borque, *Sociología*, p. 158: «Falta totalmente en la comedia la actividad del Rey en su obligación diaria, porque es aspecto que no interesa por su no inmediata utilidad como elemento de realce de los valores supremos de la realeza. Lo mismo ocurre con el protocolo y los signos de la monarquía.»

<sup>11</sup> Felipe II cita a Platón, pero es inevitable recordar el *Política de Dios y gobierno de Cristo* (¿1619?), de Quevedo.

comedia es un muchacho serio, como no podría dejar de serlo, y sus fieles vasallos se preocupan por arrancarle sonrisas. Ruy Gómez se emociona cuando lo ve reírse: «Su Alteza se riyó. ¡Quién lo escuchara!» (II, 1396). El gracioso Valasquillo es, según él mismo explica, «quien más habéis menester, pues le hará reír» (II, 1473). Cuando lo consigue, lo señala como un auténtico triunfo: «Y advierta que se ha reído» (II, 1549). A lo que Felipe contesta: «¿No me tengo de reír?» (II, 1550).

Pero el Príncipe está permanentemente ocupado con sus deberes y preocupaciones, por lo que poco lugar deja para mostrar una faz más humana. Tal como sucede con Siliceo, el Príncipe resulta, de tan ejemplar, inevitablemente ridículo. El momento más evidente de su sobreactuación se da al final del segundo acto cuando, en su noche de bodas, se duele de tener que dejar la lección, comenzada con su maestro, y le dice a éste:

Maestro, habladme esta noche,  
que la tendré toda en pena  
hasta que vuelva a saber  
aquella lición primera.  
(II, 1759-1762)

A pesar de ello, Salucio del Poyo nos lo presenta también como perfecto esposo amante. El problema del Príncipe, en conclusión, es que no descansa un instante.

El viejo emperador Carlos completa el catálogo de las virtudes regias: favorece a los pobres (I, 250-255); respeta los derechos y prerrogativas de la Iglesia (I, 267-269, y *passim*); sabe forjar buenos soldados, como el duque de Alba, a los que premia (*passim*); concilia y soluciona cuantos enfrentamientos se producen entre sus súbditos (II, 1576-1582).

#### IV.1.4. Cobos, o el antiprivado.

Personaje menor, casi insignificante, este Cobos, que se mueve de aquí para allá a lo largo de la comedia, es como un guiño de Salucio del Poyo hacia quienes conocen sus dramas de privanza.

Cuando hace su primera aparición en escena, junto al Emperador, Ruy Gómez dirá que «viene Cobos, que es toda su privanza» (I, 240). Es una pista falsa, un modo de hacer recordar a don Álvaro de Luna o, incluso, al buen condestable Ruy López. Lo que el desarrollo del drama va a mostrar es a un funcionario que persigue, inútilmente, un adelantamiento en Cazorla que se le niega, de modo sistemático, tanto por el Emperador como por su hijo<sup>12</sup>. Cobos, por muy privado

<sup>12</sup> Vid., en IV.1.8., el contraste de esto con la realidad histórica. Francisco de los Cobos, muerto en 1547, fue comendador mayor de León, duque de Saviota, secretario mayor del emperador Carlos y un largo etcétera de títulos y puestos de confianza. Para su auténtico perfil humano pueden ser-

que sea, no lo consigue, pues ésa es una prerrogativa de la Iglesia y tanto el cardenal Tabera como su sucesor, Siliceo, no están por ceder un palmo de tierra de jurisdicción eclesiástica.

«Siempre fue Cobos toda mi privanza» (II, 1424), dice el Príncipe en otro momento, poco antes de mandarlo a un recadito. Cuando el pobre Cobos intenta lograr del cardenal Siliceo su preciado adelantamiento, debe recurrir al halago, el chalaneo o la rabieta, pero remata sin conseguirlo. Siliceo, entonces, dirá una frase que ya nos resulta familiar:

¡Ah, privanzas del mundo, vano y loco!  
¿Quién puede sustentar vuestras locuras?  
(III, 1938-1984)

En realidad, este Cobos es toda la privanza que cabe con los buenos reyes. Ni más ni menos. De este modo indirecto, Poyo resalta aun más el valor de Carlos V y Felipe II.

#### IV.1.5. La movilidad social: el labrador Juan Martínez y el cardenal Siliceo.

El caso del personaje Juan Martínez es, ciertamente, un caso excepcional. Al menos, tanto él mismo como los otros subrayan la excepcionalidad del proceso. La aparición sobre escena, al comienzo de la obra, tiene un regusto artificioso: es un híbrido, un ser mixto, un personaje de dos caras contrapuestas. En el desarrollo de su próspera fortuna se destaca, una y otra vez, la reacción más de sorpresa que de rechazo activo por parte de las clases o estamentos superiores. Nadie niega su valor como intelectual, como «letrado», pero todos se sorprenden de su trayectoria, pues Siliceo no puede negar su origen ni lo intenta. Es un «cometa» (II, 1107), como se le define, una aparición extraordinaria, singular.

Y Siliceo no niega su origen, su procedencia villana, recordada a cada paso. Precisamente, el hecho de haber trascendido ese origen es su mayor mérito, su mayor y más sólido timbre de orgullo, como veremos en el siguiente apartado. Pero Siliceo no solamente es excepcional, sino que él, el transgresor, es el primero en hacer estables las diferencias estamentales. Cuando su tío, el labrador Gil Martínez, acuda a su presencia vestido de ciudadano —quizás de seda negra—, el cardenal Siliceo no lo reconocerá, no querrá reconocerlo. El papel social de Gil Martínez, absolutamente respetable para su sobrino, es el de labrador y como tal debe cumplir hasta en su vestimenta.

vir estas líneas de Bennassar: «He aquí, pues, un privilegiado destino. Una situación de primer plano, que perduró hasta el momento mismo de la muerte, conseguida a costa de un paciente esfuerzo y de un trabajo sin duda digno de consideración, por un desconocido perteneciente a la nobleza hidalga, sin gran instrucción pero con don de gentes, claridad de ideas propia de todo gran administrador, talento para las finanzas y habilidad para la conciliación. Quizá, también, con sentido político. Y, sin duda, fiel. Su vida no se pareció nunca a una lotería, y jamás tuvo que dar pruebas de heroísmo» (B. Bennassar, *Los españoles*, p. 25).

Noël Salomon muestra cómo existían unas bases reales de este tipo humano en la España de finales del XVI, como consecuencia del empuje de los sectores más ricos del campesinado hacia una promoción estamental que hiciese olvidar el estigma —social y, por supuesto, económico— de la condición de «villano»:

C'est surtout après 1600, dans le cadre de l'énorme crise où entraient la société espagnole, que la poussée de la couche supérieure du paysannat se manifesta. Alors, comme tous les riches «pecheros», des «labradores», enrichis par la montée des prix du blé et du vin, purent acheter contre espèces sonnantes et trébuchantes des titres d'«hidalguía» que la Couronne, en proie à des difficultés financières croissantes, entreprit de brader en quantité<sup>13</sup>.

La compra de un título de hidalguía no era siempre fácil, a pesar de la pureza de sangre proverbial del campesinado, y ante este sector se abrían otras posibilidades menos directas, aunque de probada eficacia. El refrán que recoge Correas ejemplifica bien este panorama: «Iglesia, o mar, o casa real, quien quiere medrar»<sup>14</sup>. De la primera de las posibilidades habla claramente el hecho de que a finales del siglo XVI existían en España unos 100.000 clérigos, frailes y monjas, aunque incrementaron su número en un cincuenta por ciento un siglo después<sup>15</sup>. Ante la creación de seminarios, aprobada en Trento, fuese puesta en ejecución, los sacerdotes se formaban en las distintas universidades. Allí acudían los hijos de ese campesinado con medios para convertirse en «letrados» o clérigos. Salomon recoge un documento de los años 1575-1580 que tiene, para nuestro caso, un especial valor, pues habla de un pequeño lugar de la provincia de Cuenca, Santa María del Campo, donde aparece un émulo de Juan Martínez:

En esta villa ha de presente un hombre, llamado por su nombre el doctor Andrés Martínez de Campos, doctor en santa teología, catedrático en la insigne universidad de Alcalá, el cual está tenido por hombre de muchas letras, aunque mozo de edad de poco más de treinta años, hijo de un hombre particular, labrador de esta villa, e que en este capítulo no tienen más que decir<sup>16</sup>.

No hay que entender, pese a lo anterior, que éstas fuesen vías infalibles para la promoción social. Dado el creciente número de personas de todo tipo que buscaban como clérigos una salida material a sus existencias, entre ellos se reproducía —con particularidades— la estructura clasista del conjunto de la sociedad. El clérigo urbano podía ser un pícaro, pero los titulares de las principales mitras, desde luego, no eran unos cualquiera. Dado el peculiar sistema de adjudicación de las mismas —el llamado derecho de presentación—, la mayor parte de

<sup>13</sup> Noël Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, Burdeos, 1965, p. 785.

<sup>14</sup> Como señala John H. Elliott, «en el siglo XVII el refrán quedó reducido a *Iglesia o casa real*» (*La España imperial (1469-1716)*, Vicens-Vives, Barcelona, [1963] 1972, p. 339).

<sup>15</sup> Cfr. A. Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas*, pp. 205-206, 274 ss.

<sup>16</sup> N. Salomon, *op. cit.*, p. 784.

los titulares eran de procedencia nobiliaria<sup>17</sup>. En el caso de la cúspide jerárquica, la iglesia primada de Toledo, la situación era aun más evidente:

El favoritismo aparecía más claro en las sedes más ricas: ante todo, la de Toledo, cuyo titular, con unos 200.000 ducados de renta a comienzos del siglo XVII, era el hombre más rico de España. Entre los sucesores de Cisneros se contaron Guillermo de Croy, el rapaz flamenco que no llegó a residir en la ciudad imperial, el archiduque Alberto de Austria, que tampoco residió. D. Baltasar de Sandoval, tío del duque de Lerma, el cardenal infante D. Fernando, otro Sandoval, D. Pascual de Aragón, que también era miembro de la más alta nobleza...<sup>18</sup>

La situación de la Universidad, pese al ejemplo citado por Salomon, no era muy diferente. La creciente importancia de la misma para el acceso a los cargos políticos de responsabilidad, tendió a hacer de los colegios mayores —pensados en un principio para estudiantes sin medios— un feudo de la nobleza<sup>19</sup>.

Éste es el marco real en que los Juan Martínez contemporáneos de Poyo debían realizar su deseado ascenso social. La movilidad vertical del siglo XVI comenzó a reducirse con Felipe II y alcanzó una fijación mucho mayor con los Austrias menores, en un proceso suficientemente conocido. La rígida sociedad estamental del XVII se movía, así, en un doble plano de ambiguas consecuencias: por un lado se tendía a una fijación de fronteras interestamentales —suavizadas por las necesidades económicas de los reyes—, y por otro se debía ofrecer juego a la emulación social y al empuje del sector más productivo y, al mismo tiempo, más sufrido de país. La Comedia, como nos lo muestra Salomon, entra de lleno en esa ambigüedad de la ideología dominante:

L'intéressant pour nous est de ressaisir maintenant l'écho de ce courant historique dans la «comedia» d'ambiance rustique. On peut deviner que le théâtre ne le reflète pas sans quelques inflexions d'ordre idéologique et sans quelques transpositions d'ordre esthétique. La mentalité aristocratique et urbaine qui préside essentiellement à la conception des «comedias» n'empêche pas l'expression de l'ascension sociale du paysannat riche, en tant que fait historique objectif, mais elle entraîne une discussion théorique à propos de cette ascension et des bouleversements qu'elle suppose. Cette ascension est à la fois approuvée et condamnée. Finalement, c'est à une sorte d'hésitation idéologique, à un compromis contradictoire entre l'ancien et le nouveau, qu'aboutissent sur ce point la plupart des «comedias»<sup>20</sup>.

Es la doble imagen que nos muestra Salucio del Poyo en esta comedia y que tiene su correlato en las anteriores. Siliceo es el labrador que por su propio esfuerzo se eleva, esto es, pasa a ocupar una casilla propia en los estamentos supe-

<sup>17</sup> A. Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas*, pp. 221 ss.

<sup>18</sup> A. Domínguez Ortiz, *El Antiguo Régimen*, pp. 121-122.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 323-324.

<sup>20</sup> N. Salomon, *op. cit.*, p. 788.



riores. Desde ahí contempla a su tío o al zapatero, labrador o artesano, quienes, en la ordenación previa, deben ajustarse al código social que les corresponde. Gil Martínez yerra cuando, al vestirse, olvida su lugar, pero su reacción inmediata es —a diferencia del Juan Martínez inicial— de satisfacción plena con esa situación:

Ya yo me voy,  
que más quiero mi rincón  
y mi pedazo de pan  
que cuantos vienen y van  
de toda vuestra nación.  
(III, 2369-2373)

Es «el villano en su rincón», como el Juan Labrador de la comedia de Lope de Vega de ese título:

¡Ay, mi divino rincón,  
donde soy rey de mis pajas!<sup>21</sup>

Otro tanto podría decirse del Gil Parral de *Adversa*, labrador enriquecido que no por ello olvida su lugar social, pese al deseo de su mujer por colocarse el «doña» o la tendencia del agradecido Herrera a colocarle el «don» a él:

Ya no me llamedes don  
porque os endono el caudal.  
(*Adversa*, III, 3351-3352)

No obstante, como nos lo muestra *Premio*, queda abierta esa vía para los hijos de Gil Martínez y del zapatero, quienes resultan ser —y ello es significativo— estudiantes. Ahí están los cauces ofrecidos por el sistema.

El ascenso de Juan Martínez se hace sin quebrar la ordenación estamental, esto es, sin violencia —al menos teóricamente— para los principios del sistema jerárquico<sup>22</sup>. En el marco de los tres estados —nobles, eclesiásticos y villanos—, Juan Martínez Siliceo efectúa su ascenso social por la segunda vía, a lo cual la lógica previa del sistema nada podría oponer, insisto, al menos teóricamente. Que un miembro del estado llano alcance la jerarquía eclesiástica es algo irreprochable, aunque, como se ha visto, muy poco probable. También en esto —sobre todo en esto— el caso de Siliceo es excepcional. La baraja de los estamentos no se revuelve con su subida, pues él es el primero en mantener bien nítidos los límites.

<sup>21</sup> Lope de Vega, *El villano en su rincón*, ed. A. Zamora Vicente, Espasa-Calpe, Madrid, 1963, p. 22. Sobre el valor proverbial de la frase, y su sentido, vid. N. Salomón, *op. cit.*, pp. 331 ss.

<sup>22</sup> Cfr. J. A. Maravall, *Teatro*, p. 60: «Casos de ascensión social existen, pero son individuales y tienen carácter de excepción. Para que sea legítimo aspirar a más y pueda resolverse favorablemente semejante aspiración, se ha de producir razonablemente, esto es, con sumisión a los canales establecidos y dentro de límites estrechos que no perturben, con inoportunos ensanchamientos, la estabilidad de las bases del sistema.»

Aquí podrían recordarse las palabras de González de Cellorigo, quien insiste en la necesidad del mantenimiento armónico de la división tradicional de la sociedad en tres estados:

El uno de eclesiásticos y los otros dos de nobles y plebeyos, los cuales el príncipe ha de disponer de manera que no se muden, que no se alteren, cofundan ni igualen, sino que cada uno conserve su lugar, su orden, su concierto, de suerte que con diversas voces hagan consonancia perfecta<sup>23</sup>.

#### IV.1.6. Nobleza de linaje y nobleza adquirida.

No hará falta detenerse en la imagen que Salucio del Poyo nos ofrece de los nobles de palacio: el duque de Alba es la encarnación del buen militar, rudo y leal; el marqués de los Vélez es el noble de provincias —digámoslo así— que acude a la corte como pretendiente; Ruy Gómez es el noble cortesano, casi un funcionario de palacio, etc. Poco importa esa faceta de la nobleza estamental si se compara con la defensa de *otra* nobleza, encarnada en Siliceo, que se justifica por la virtud, el esfuerzo o la sangre, al margen del linaje. Nobleza no estamental, entiéndase bien, y al margen, pero no en contra —como es lógico— de la nobleza de linaje.

Debe tenerse en cuenta lo anteriormente expuesto para entender en sus justos términos esta última defensa. Siliceo no discute la auténtica nobleza, sino que incluso refuerza sus señas de identidad estamental. Por otra parte, Siliceo no llega a ser noble, sino que utiliza las vías de ascenso social habilitadas para la incorporación de nuevos elementos al sistema de privilegios. En tercer lugar, y como reforzamiento de los dos puntos anteriores, junto a lo debido a su propio esfuerzo —su *virtud*—, recibe el premio de quien es *fons honoris*, del mismo Rey o del Príncipe. En conclusión, hasta aquí el personaje es excepcional, pero es la excepción que confirma, en todos sus puntos, la regla.

Con estas premisas, los versos que Salucio del Poyo pone en boca de su personaje pueden entenderse, no como un ataque a la nobleza, sino como una defensa —con muchos elementos retóricos— de su sentido original:

La virtud, que es quien empieza  
los linajes, me dio parte,  
como de mejor grandeza,  
porque perficiona el arte  
más que la naturaleza.

Vos la tenéis por herencia;  
yo por haberla adquirido:  
mirad si es más excelencia,  
porque de ser a haber sido  
hay muy grande diferencia.

(III, 1808-1817)

<sup>23</sup> Citado por J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, p. 280.

Esto dice el *virtuoso* Siliceo al noble sin virtudes que es don Fernando. El comentario puede parecer sorprendente en el contexto de la aristocrática Comedia del XVII e, incluso, en el propio contexto de la producción dramática de Poyo. Por otra parte, el mismo Poyo es noble. Además —y esto es general en el dramaturgo—, para nada aparece en el texto el concepto o la palabra *honra*, aunque se presupone. En el caso de Siliceo interesa destacar que esa *virtud* —que no es meramente *opinión*— aparece como esencialmente activa, dinámica, producto del esfuerzo individualizado. Cuando llegan las preeminencias, el premio, la *virtud* original es reconocida y Siliceo puede llamarse *honrado*, pues el mismo Príncipe lo honra.

Estamos ante un caso de crisis en la mentalidad social y no caben explicaciones simplistas. Poyo refleja, por una parte, la concepción renacentista, de raíz cristiana o clásica, de la nobleza basada en la virtud personal, en el mérito. Por otra parte, el noble Poyo, como hemos visto, lamenta la desaparición del sentido o función social de la nobleza: defensora del reino, detentadora de las armas; en una palabra, el sentido original, medieval, de la nobleza. Y, en último lugar, nos atrevemos a creer que, de modo vago e impreciso, en la burguesa Sevilla del XVII no sería difícil encontrar una mentalidad de ese carácter y más arraigada que en otras zonas de España<sup>24</sup>. La clave de esa mentalidad sería una valorización mayor del esfuerzo personal, individual, como sustento del éxito<sup>25</sup>.

Triple dimensión, contradictoria, pero que corresponde a una época de transformación profunda de la vida social. En su *Discurso*, hecho en elogio de la casa más poderosa de España, podemos encontrar ideas muy semejantes:

Veamos qué es ser noble. Muchos sienten que es lo mismo que *non bilis*, id est, el que no hace cosas viles, sino altas, heroicas, generosas. Dexemos la etimología de la voz, que no es deste lugar. Bástanos sauer agora que nobleza es *vna virtud continuada en un linage o en muchos, que vna vez adquirida se conserva con el lustre de la hacienda*. Los romanos pusieron el templo de la Virtud antes del templo de la Onrra, dando a entender que auian de pasar por la virtud los que auian de llegar al grado de la onrra (*Discurso*, f. 3 r.).

Aquí encontramos la confirmación de buena parte de lo que llevamos dicho. Virtud como condición previa a la honra. Virtud, también, continuada en el linaje. Pero no menos importante, el papel fundamental de la hacienda<sup>26</sup>. Debe señalarse, a esta altura, que aunque este planteamiento tenga matices originales, no es extraño en el momento en que escribe Poyo. El también noble Quevedo podía escribir en su *Marco Bruto* (1631-1644):

<sup>24</sup> Cfr. A. Domínguez Ortiz, *El Antiguo Régimen*, pp. 146-149.

<sup>25</sup> Aunque, en última instancia, la confirmación de tal éxito requiriese el acceso al estamento noble.

<sup>26</sup> Cfr. A. Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas*, p. 72.

El noble infame no es hijo de nadie, porque de quien no lo es no lo puede ser, y de quien lo es no lo sabe ser. El que sólo es noble por la virtud de sus mayores, dé gracias a que los muertos no pueden desmentir a los vivos<sup>27</sup>.

«El que sólo es noble por la virtud de sus mayores» no ofrece más que una imagen deformada, degradada, pasiva, de la nobleza. Marco Bruto, por sus méritos, puede en cambio ser cabeza de un linaje. En él, además —aunque pueda ser chocante para el orgullo hereditario—, se confirma todo el sentido social del estamento.

Domínguez Ortiz, en esclarecedoras páginas<sup>28</sup>, ha mostrado el aspecto contradictorio, ambiguo, radicalizado a veces, que ofrece la polémica seiscentista entre quienes defienden un sustento jurídico de la nobleza y quienes le oponen un sustento moral:

La primera, ya teñida de un fuerte sabor racista con su teoría de la transmisión de cualidades por la sangre, ya temperada por el sentido cesarista de la legislación antigua que reconocía al príncipe el derecho a ennoblecer por servicios prestados; la segunda, de raigambre, a la vez clásico-renacentista y cristiana, que intentaba basar la verdadera nobleza en la virtud y el mérito, en cualidades personales y no heredadas. Dos concepciones que, en principio, parecen diametralmente opuestas, pero que en la práctica se mezclaron, originando, en vez de dos nítidas escuelas de pensamiento, variedad de matices que se entrecruzan confusamente, cuando no palpables contradicciones en un mismo escritor<sup>29</sup>.

Contradicciones existen en Poyo, y veremos más. Pero ahora debemos resaltar el aspecto más progresivo que nos ofrece, esa insistencia en la idea del hombre que se hace a sí mismo y triunfa socialmente —un «self-made man»—, sin débitos familiares o patrimoniales:

Mi padre no supo hacer  
más que ollas; yo he sabido  
hacerme a mí, sin tener  
el ser que habéis vos tenido.  
Sin duda, tengo más ser.  
(III, 1798-1802).

Idea que se puede encontrar, según Maravall, en muchos hombres barrocos: «El hombre realiza sobre sí mismo y sobre los demás un trabajo de alfarero»<sup>30</sup>. Es la enorme diferencia entre lo heredado y lo adquirido, o —como decía Siliceo— la distancia entre la naturaleza y el arte. La conclusión del protagonista no admite

<sup>27</sup> Francisco de Quevedo Villegas, «Marco Bruto», en *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en prosa*, II, ed. L. Astrana Marín, Aguilar, Madrid, (1932) 1941, p. 707.

<sup>28</sup> A. Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas*, pp. 185-197.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>30</sup> J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, p. 350.

dudas: «Sin duda, tengo más ser». Más ser que el noble que es, de modo estático, porque otros, antes que él, han sido <sup>31</sup>.

Para realzar esa concepción activa, dinámica, de la nobleza, Salucio del Poyo ha acudido a la aplicación de términos de la poética clasicista a un contexto claramente social. La idea de que el *arte* perfecciona la *naturaleza* es un tópico que, al ser traspuesto «a lo social» por Poyo, no revela un sentido democratizador, sino una nueva escala jerárquica de valores. La *naturaleza* villana y grosera del medio social en que nace el protagonista es reelaborada, mediante el *arte* —las letras, el estudio, la propia superación—, para dar ese producto final que es el arzobispo Siliceo. Y no deja de ser significativo que don Fernando —*naturaleza* noble, pero en bruto— deba ser apoyado en sus ambiciones palaciegas por el villano Juan Martínez Siliceo.

Complemento del protagonista es la figura del buen príncipe. Felipe II, protector de los humildes, reconoce en sus súbditos el valor del propio esfuerzo por encima de los prejuicios nobiliarios, pues «el hombre sabio de sí mismo es hijo» (II, 105). Consecuente con esa norma de elemental justicia, desechará para maestro suyo a aquellos que le son propuestos en razón de su apellido linajudo o sus lazos de consanguinidad <sup>32</sup>.

Hay, por tanto, una doble visión que parte —sin duda alguna— de una posición nobiliaria. Por una parte se mira atrás, como Ruy López: es la época del buen rey Felipe II; es el momento de los grandes nobles guerreros, como el duque de Alba; es una época de movilidad social en la escala jerárquica, donde los méritos son recompensados. Por otra parte, Poyo mira al futuro: la nobleza no tiene sentido en sí misma, sino como parte del engranaje social; del mismo modo que las nuevas necesidades piden letrados o técnicos, que deben tener su recompensa.

Hasta aquí Salucio del Poyo ha ido más lejos de lo que es habitual en la Comedia, que difícilmente cuestiona la nobleza de origen, heredada. Pero el dramaturgo no ha hecho ese viaje sin precaverse de buenas alforjas. Siliceo, aunque en estas situaciones actúe como tal, no es noble, ni siquiera un nuevo noble. Es clérigo y ha seguido la vía de ascenso social habilitada para ello por la sociedad estamental. A su caso puede aplicarse, visto así, el esquema de Maravall:

Pero en las nuevas circunstancias hay que cambiar de táctica: hay que recoger el conflicto que, efectivamente, se plantea; hay que aceptar los desplazamientos —que con cierta frecuencia se han dado en la centuria anterior—, aunque indirectamente haya que dar por supuesto su carácter excepcional, con lo que

<sup>31</sup> Cfr. F. de Quevedo, *Obras completas*, II, p. 707: «Yo juzgo que no importa probar que fue su pariente un despensero, cuando ninguno sabrá probar que no fue él mismo. El que por su virtud merece ser hijo de otro, no lo siendo, tiene mejor línea que el que lo es y no lo merece.»

<sup>32</sup> Lo cual constituye un rasgo auténtico de este rey. Cfr. A. Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas*, p. 216: «Felipe II fue alabado por el celo y escrúpulo con que procedió en esta materia. Cabrera de Córdoba refiere que investigaba personalmente las cualidades de los candidatos, y Porreño, que prefería la virtud al nacimiento, 'con que en su reinado se aplicaron todos a las letras y se adelantaron los nobles para ser preferidos, como era razón, por ellas, ocupando las catedrales y dignidades dellas'».

viene a decirse al público, cuando románticamente sigue el heroísmo de estos casos, que en ello se aumenta el mérito de quien consigue tan preciado y difícil resultado, a la vez que al favorecido por tan meritoria ascensión se le atrae a la conservación del orden establecido; finalmente, será necesario hacer creer que únicamente dentro de tal orden son posibles esos cambios afortunados <sup>33</sup>.

No cabe ninguna duda de que, en última instancia, éste es nuestro caso. Pero no agota todos los matices esta constatación. El discurso de Siliceo, con todas las prevenciones que se quiera, ha recogido una polémica que excede su caso personal y, lo que es más importante, ha propuesto un modelo de nobleza que no encaja con la sociedad cortesana del XVII y su rígido modelo estamental.

Sin embargo, frente a este aspecto del personaje Siliceo, el otro, el Siliceo histórico, impone su tributo a una idea racista de la sociedad. Existe la nobleza de linaje —la heredada— y una nobleza de la virtud, pero el villano Juan Martínez encuentra su raíz más segura —como tantos labradores de teatro— en la limpieza de su sangre. Si el medio superior critica su origen social, pese a sus méritos personales, él va a hacer de la limpieza de sangre de ese medio su mejor valedor:

Villano dicen que soy  
mis canónigos... Desde hoy  
comienzo a volver por mí.

Villano soy y, por eso,  
haré en mi iglesia mayor  
que haya villanos, señor,  
pero ninguno confeso.

Por eso, los que lo son  
muden de vida y consejos,  
que han de ser cristianos viejos  
del deán al clerizón.

(III, 2343-2353)

Con ello volvemos, de un defensa del propio esfuerzo en una sociedad de clases y estamentos, a una concepción premoderna de una sociedad de castas. Ni moros ni judíos: la nobleza de la sangre limpia, esto es, un vulgar mecanismo compensatorio <sup>34</sup>. Y obsérvese que esos confesos acusan a Siliceo de villano. Ellos, obviamente, no deben serlo. Es más, tras este parlamento del protagonista, el noble don Fernando se arrepiente de haberle comentado nada. Siliceo lo tranquiliza: él no tiene nada que temer (III, 2354-2357). La ironía es evidente.

Curioso casticismo el que revela esta pirueta final. Tras toda la defensa anterior de la nobleza de la virtud frente a la simple y estática nobleza heredada, el pro-

<sup>33</sup> J. A. Maravall, *Teatro*, p. 63.

<sup>34</sup> Un documento de comienzos del reinado de Felipe III expresaba con claridad esta peculiar idea de dos noblezas: «Porque en España ay dos géneros de noblezas. Una mayor que es hidalguía y otra menor, que es la limpieza, que llamamos christianos viejos. Y aunque la primera es más honrrado de tenerla; pero muy más estimamos a un hombre pechero y limpio, que a un hidalgo que no es limpio». Citado por N. Salomón, *op. cit.*, p. 821.



tagonista pasa a reafirmarse mediante la apelación a la sangre: limpieza heredada por su origen social de labrador. Al final, esta nobleza derivada de la sangre limpia se opone a la nobleza de sangre contaminada. La contradicción no puede ser más profunda.

#### IV.1.7. *El debate de las armas y las letras.*

El mismo título del drama señala el papel central que en él ocupa el tema de la preeminencia de las armas o las letras. El debate venía de antiguo y ahora, en las nuevas condiciones del XVII, adquiere matices diferentes. En la época renacentista se da la aparente conciliación de unas y otras, como lo muestra la figura paradigmática del soldado y poeta Garcilaso de la Vega. Con el declinar del XVI, el tema aparece desequilibrado, sujeto a tensión de contrarios.

No es éste un simple tema de carácter retórico o academicista, sino que guarda una estrecha relación con todo lo expuesto en el anterior apartado. Américo Castro, al estudiar su plasmación en Cervantes, acude a ese entorno socio-cultural en que era posible. El siglo XV había creado, con el desarrollo de la cultura, una vida civil donde los hombres de letras, de uno u otro tipo, tenían un protagonismo social evidente. De modo paralelo, se comienza a considerar que la nobleza, antes patrimonio de los tenedores de las armas y hereditaria, puede alcanzar también a quienes, por su dedicación intelectual, se han hecho hijos de sus obras:

Y así surge el debate del valor social de las letras, es decir, de las ciencias y las artes, que persistirá mientras dure la idea de que el prestigio de un pueblo se debe exclusivamente a su política militar, y al eco de la antigua nobleza esencialmente guerrera. A medida que esta nobleza va prefiriendo las salas de palacio al campo de batalla, o se limita a vivir de su renta —se acortésana o se aburguesa— y que la cultura es cosa menos insólita, el famoso debate se vacía de sentido y de interés<sup>35</sup>.

Don Quijote, al final de la primera parte de la novela, compara la vida del soldado a la del letrado y falla a favor del primero:

Pero, decidme, señores, si habéis mirado en ello: ¿cuán menos son los premiados por la guerra que los que han perecido en ella? Sin duda, habéis de responder, que no tienen comparación, ni se pueden reducir a cuenta los muertos, y que se podrán contar los premiados vivos con tres letras de guarismo. Todo esto es al revés en los letrados; porque de faldas, que no quiero decir de mangas, todos tienen en qué entretenerse; así que, aunque es mayor el trabajo del soldado, es mucho menor el premio<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Américo Castro, «Las Armas y las Letras», en *El pensamiento de Cervantes*, nueva ed. ampl., Noguer, Barcelona, 1972, p. 216.

<sup>36</sup> M. de Cervantes, *El Quijote*, p. 421. El famoso «Discurso sobre las armas y las letras» cubre parte del cap. XXXVII y todo el XXXVIII de la primera parte.

En la visión heroica del mundo que sustenta don Quijote está presente una parte del propio Cervantes, viejo soldado escritor, desamparado por el poder, pobre, pese a sus méritos con la espada y con la pluma. Pero solamente es una parte. El discurso de don Quijote concreta bien los opuestos: el soldado raso frente al estudiante o al profesional de las leyes. Incluso matiza, en el campo de las letras, que no habla de las divinas, «que tienen por blanco llevar y encaminar las almas al cielo»<sup>37</sup>. Don Quijote, y en ello no nos podemos detener, no da todas las respuestas de Cervantes<sup>38</sup>.

También Quevedo se acerca al tema. El renegado Sinán Rey, en *La hora de todos*, hace una expresiva defensa de las armas:

¡Perro!, las monarquías, con las costumbres que se fabrican se mantienen; siempre las han adquirido capitanes, siempre las han corrompido bachilleres. De su espada, no de su libro, dicen los reyes que tienen sus dominios; los ejércitos, no las universidades, ganan y defienden; victorias y no disputas, los hacen grandes y formidables. Las batallas dan reinos y coronas, las letras grados y borlas. En empezando una república a señalar premios a las letras, se ruega con las dignidades a los ociosos, se honra la astucia, se autoriza la malignidad y se premia la negociación, y es fuerza que dependa el victorioso del graduado y el valiente del doctor, y la espada de la pluma<sup>39</sup>.

Tampoco en este caso se puede decir que hable Quevedo por boca, precisamente, de un renegado. Su crítica de letrados menores, escribanos y toda suerte de burócratas, no le impide ver en otras ocasiones las virtudes del buen político combinadas con las del buen guerrero<sup>40</sup>. Como en Cervantes, pese a sus grandes diferencias, existe un desprecio —aristocrático en este caso— por las manifestaciones menos heroicas de una época que, confrontada con el ayer, aparece como prosaica, palaciega y mezquina. Como en Cervantes, la incertidumbre ante los cambios sociales se traduce en contradicción y desasosiego.

Domínguez Ortiz señala la realidad del ascenso creciente, tanto en número como en influjo social, de los sectores relacionados con la maquinaria civil de la sociedad. Ante ellos, la actitud de la nobleza tradicional y los militares —unidos

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 419.

<sup>38</sup> Cfr. A. Castro, *op. cit.*, pp. 215-219.

<sup>39</sup> Francisco de Quevedo, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. L. López-Grigera, Castalia, Madrid, 1975, pp. 165-166.

<sup>40</sup> Cfr. Juan Marichal, «Quevedo: el escritor como 'espejo' de su tiempo», en *La voluntad de estilo*, Revista de Occidente, Madrid, 1971, p. 126: «Sería inexacto, por lo tanto, calificar a Quevedo, fundándose en su apología de la espada, de defensor retrasado de los valores feudales, de ilusorio medievalista... Su oposición de espada y pluma ha de atenuarse en el sentido indicado: su héroe debe ser, fundamentalmente, un hombre de acción eficaz, un 'político' —en la acepción de su tiempo— y un guerrero.»

en un solo sector social— fue de recelo o de desprecio. Otra parte considerable de la nobleza aceptó y pasó ella misma a ocupar esos puestos<sup>41</sup>.

Frente a los ejemplos anteriores, Salucio del Poyo intenta un difícil equilibrio entre *sapientia* y *fortitudo*. Su planteamiento del tema es muy diferente al de don Quijote: las armas han acaparado todos los honores y las letras aparecen relegadas a un segundo plano. Por supuesto, en la ficción dramática se habla de los últimos años del reinado de Carlos V, último monarca español directamente comprometido en las batallas, y del comienzo del reinado de Felipe II. El Príncipe perfecto, ya rey prudente, debe restablecer el equilibrio perdido por su padre. El cardenal Tabera, un «letrado», así se lo recuerda y él asiente:

Como el César ha seguido  
las armas, hase olvidado  
de las letras...

Como el premio se dilata  
en los hombres de opinión,  
y ninguno letras trata,  
ya todos soldados son.

(II, 875-877, 881-884)

El Príncipe aparece como favorecedor de las letras y de sus representantes. «Señor, sois letrado vos» (II, 895), le dice el Cardenal. En cuanto rey, a diferencia del ejemplo de Quevedo, Felipe II considera absolutamente necesario «el honesto ejercicio de las letras» (II, 966). Sin embargo, en esta actitud no hay asomo de reproche a los representantes de las armas. El duque de Alba es la encarnación de esas virtudes de la nobleza guerrera tradicional, aunque en la comedia su valor físico y su espíritu de noble a la vieja usanza resulten un tanto guiñolescas:

Si yo fuera  
y a mí viniera todo el mundo junto  
cargado de arcabuces y mosquetes,  
no dejara la espada de las manos  
a no ser juntamente con la vida<sup>42</sup>.

(I, 483-487).

El guerrero ahora también, como se ve, la guerra al viejo estilo, cuerpo a cuerpo, donde se resaltaba aun más su vertiente heroica. Y si el Duque representa las armas, el protagonista, Juan Martínez Siliceo, es el representante de las letras. Como tal, abre el primer acto con un panegírico del valor del saber:

Propio es del hombre el saber,  
que es un trabajo suave;

<sup>41</sup> A. Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas*, pp. 141-145.

<sup>42</sup> Reflejo de un tema reiterado en la época y que también encontramos en el discurso citado de don Quijote: la oposición entre la lucha individual, representada por la espada —arma noble—, y la degradación de aquella que supone la introducción de las armas de fuego.

sólo el que no sabe, sabe  
vivir mal a su placer.

(I, 1-4)

El mismo Siliceo, en ese parlamento, destaca su caso al compararlo con el ejemplo de quienes escribían y peleaban, pues él escribe y ara los campos (I, 13-16).

La conclusión de la comedia, vista bajo las convenciones del tema y del género, supone el restablecimiento del equilibrio perdido. El rey Felipe II, tras recibir la dignidad real, proclama así sus intenciones:

Que si hasta aquí ha sido el premio de las letras,  
de aquí en adelante el de las armas sea.

(III, 2541-2542)

La conclusión de la obra presenta, pues, una fórmula de aparente compromiso. Salucio del Poyo, sin embargo, recuerda mediante la figura idealizada del Príncipe la necesidad de atender a las exigencias de los «letrados» para, una vez satisfechas, poder continuar con el apoyo necesario a las armas.

Las diferencias de tratamiento de todos estos aspectos con respecto a los dramas de privanza es clara. Don Gonzalo, el escribano y secretario advenedizo, merecía entonces una firme condena no sólo por su actitud negativa, sino también por la distancia existente entre sus pretensiones y su origen social y —hay que destacarlo— profesional. La defensa de una nobleza no tradicional y de los méritos de las letras supone en Poyo una nueva actitud. Que ello tenga algo que ver con su estancia en Sevilla —pese a los escollos cronológicos—, ciudad abierta, cosmopolita y de floreciente comercio, es solamente una hipótesis.

De todos modos, tampoco debe olvidarse la propia condición de Salucio del Poyo, clérigo, licenciado y de origen noble, aunque no de la nobleza más encopetada. Esta condición, que lo singulariza con respecto a otros dramaturgos, es un último e importante argumento a tener en cuenta<sup>43</sup>.

#### IV.1.8. *El trasfondo histórico de la comedia.*

Siliceo no es precisamente un personaje que pueda resultarnos simpático. El individuo real, el Juan Martínez Siliceo histórico, tampoco mereció excesivas simpatías de sus contemporáneos<sup>44</sup>. El ejemplo más expresivo es que murió enfren-

<sup>43</sup> Entre los consejos que en la obra da el Emperador a su hijo, se encuentra el de guardar las preeminencias de la Iglesia,

que es oficio de los reyes  
que sus ministros honréis.

(II, 1611-1612)

Ruy López se preciaba, entre otras cosas, «de honrar mucho al religioso» (*Adversa*, II, 1782).

<sup>44</sup> Debe ser destacada una sobresaliente excepción, además de orden dramático. En el introito a su *Farsa de la muerte* —¿h. 1547?—, Diego Sánchez de Badajoz —posible converso— dedica veinte versos al elogio de Martínez Siliceo, «muerto huerte rabadán». Vid. Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas*, ed. M.A. Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 223-224.

tado a su gran valedor, Felipe II, quien lo había aupado a la sede primada de Toledo. Cuando Carlos V mandó una de sus célebres cartas a su hijo, con instrucciones para el gobierno, de Siliceo decía lo siguiente:

En el obispo de Cartagena conoçysle y todos le conocemos por muy buen ombre; cierto que no ha sydo ny es el que más os convyene para vuestro estudio; ha deseado contentaros demasyadamente: plegue a Dyos que no aya sido con algunos respectos particulares...<sup>45</sup>

Tuvo fama de obstinado y bilioso, pero el punto máximo de su obstinación se dio por lo que es el gran hecho de su vida: hacer aprobar las pruebas de sangre para la iglesia primada de Toledo. El estatuto de limpieza de sangre, tras muchas vicisitudes, fue aprobado en 1547 y, a partir de él, se extendió a prácticamente todo el resto del país.

Pero esto fue el punto culminante de su carrera. José M. March ha trabajado sobre documentos que permiten seguir muy bien ese proceso que llevó a un Juan Martínez del Guijo —no Pedernal—, de familia de labradores, a ser arzobispo de Toledo y maestro del Príncipe<sup>46</sup>. A él remitimos para los detalles que aquí, lógicamente, no tienen cabida.

Juan Martínez del Guijo nació en 1486, en Villagarcía (Badajoz). En 1502 marchó a Valencia para comenzar sus estudios. En 1507 marchó a París, donde estuvo nueve años y consiguió una cátedra. En 1516 fue llamado a Salamanca, donde un año más tarde entró en el colegio de San Bartolomé. Fue en esta universidad donde enseñó —no en Alcalá— hasta 1525, en que fue hecho canónigo y magistral de Coria. De Coria lo llamó el emperador Carlos para maestro de su hijo, el príncipe Felipe, en 1534. Obviamente, lo que Siliceo debía hacer con aquel niño era enseñarle a leer y escribir, no darle lecciones de filosofía. Aun así, su labor como maestro no fue muy brillante, tal como se puede ver por la carta citada del Emperador. En 1541 recibió el obispado de Cartagena. En 1543, Carlos V lo nombra su capellán mayor. Por fin, en 1546, a los sesenta años, recibió el título de arzobispo de Toledo. Solamente tardó un año en poner en práctica el estatuto de limpieza de sangre. En 1555 fue nombrado cardenal y dos años más tarde, en 1557, murió en Valladolid.

Salucio del Poyo, como es habitual en su tratamiento de los hechos históricos, altera la cronología y los detalles para adaptarlos a una sucesión lógica. Por las fechas arriba indicadas se puede comprobar hasta qué punto ello es así. De igual modo, simplifica los datos: la infanta de Portugal es doña María, quien murió tras el parto de don Carlos, en 1545, año y medio después de su boda; la sobrevivió, aunque por poco tiempo, el cardenal Tabera, etc., etc. Una sola boda, un proceso lineal en toda la acción dramática.

<sup>45</sup> Recogida por José M. March, *Niñez y juventud de Felipe II*, II, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1941, p. 31.

<sup>46</sup> *Ibidem*, I, pp. 51-67. En las pp. 68-79, March publica trece cartas de Siliceo al Emperador, en las que le da cuenta de los progresos de Príncipe en sus estudios.

Interesa más ver cómo era el Siliceo real y en qué se parece o diferencia del dramático. De su intransigencia y rigurosidad es buena muestra su empeño en limpiar de cristianos nuevos la iglesia toledana, hasta el punto de que algunos capitulares tuvieron que emigrar y el propio Papa, Paulo III, expresó sus reservas. La universidad complutense, que dependía de Toledo, llegó a condenar el estatuto como algo urdido por el mismo demonio. March, en 1941, hacía este retrato del hombre:

Fue siempre bueno en el fondo, aunque severo y rígido en las formas; al menos desde que fue creado arzobispo de Toledo. Fue entonces, cuando el que había sido hasta allí condescendiente, quizá en demasía, como servidor del Emperador y más como maestro del Príncipe y buen amigo de los que le trataban, una vez investido de la dignidad de arzobispo y de primado, se revistió también de grande autoridad, celoso de los derechos de su iglesia y de sus preeminencias arzobispales, según él las entendía...<sup>47</sup>

En el episodio del adelantamiento de Cazorla, que se recoge en el drama, llegó a enfrentarse al mismo Emperador, quien no había seguido precisamente la línea que *Premio* indica. Más significativo es que Poyo haga del cardenal Tabera un defensor a ultranza del privilegio eclesiástico, cuando en la realidad fue ese cardenal quien cedió el dominio temporal del adelantamiento a Cobos.

En el resumen biográfico hemos visto que Siliceo no estudió ni fue catedrático en Alcalá. Más todavía, sus relaciones con Alcalá fueron tensas:

No menos resuelto y aun terrible se mostró en las contiendas que entre el arzobispo y señor temporal de Alcalá, y la Universidad y alcaldes de aquella villa, surgieron en 1550; habiendo puesto entredicho en las iglesias de la villa, como los canónigos no le cumplieran, hizo prender y encerrar en el castillo de Almonacid al abad y a los capitulares que pudo atrapar y ejerció duras represalias contra los intereses concejiles de Alcalá<sup>48</sup>.

Su violenta intransigencia alcanzó a la Compañía de Jesús, a la que negó todo derecho en su diócesis y quiso imponer también un estatuto de limpieza de sangre. Siliceo se echó atrás cuando comprobó que con la Compañía estaban el nuncio Poggio, el Consejo Real y el mismo príncipe Felipe.

Dice Vicente de la Fuente, que tantos pleitos y contradicciones, exasperando su genio demasiado fuerte, le produjeron una grande irritación y enfermedad de la orina, de que murió<sup>49</sup>.

Cabrera de Córdoba, en su biografía de Felipe II, tampoco retrata a Siliceo como el humilde vasallo obediente que nos muestra Poyo. Al menos, no cuando

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 64.



había cumplido con su próspera fortuna. Su enfrentamiento final con el Emperador y su hijo, por causa del papa Pablo IV, se hizo, según Cabrera:

... con daño de la autoridad del Emperador y de la Corona, y el Consejo Supremo de Justicia resentido, trataba con el de Estado del castigo con las temporalidades, para hacer al Cardenal conocerse vasallo y hechura del Emperador y de su hijo, poco agradecido y muy absoluto, y contra el poder de justicia para castigalle, conservando la reputación que se iba perdiendo en lo que pasaba de lo muy ordinario, y el silencio y la tolerancia dificultaría mucho el remedio<sup>50</sup>.

Siliceo, «más agradecido al Pontífice que a su rey», según Cabrera de Córdoba<sup>51</sup>, no solamente deja de ser simpático o antipático a nuestros ojos: él fue, fundamentalmente, un ejemplo de intransigencia fanática. Es fácil caer en la tentación de asociar esa dureza al contraste entre su dignidad arzobispa y su origen humilde. La rica sede toledana era, y siguió siéndolo, un buen puesto para los segundones y bastardos de la alta nobleza. El nuevo arzobispo debió sentir el desgarrón íntimo entre su ser social y su manifiesto origen humilde. Paradójicamente, el mismo desarreglo que hubieron de sentir tantos conversos al contraponer sus virtudes y sincera religiosidad al dominio de la casta dominante. Como lo expresa J. H. Elliott, al recoger en parte estas ideas:

El mismo Siliceo, como el villano de la comedia, era también una víctima, la víctima de un sistema social que concedía un valor extraordinario al nacimiento y al rango social en toda la Europa del siglo XVI... La doctrina de la limpieza de sangre proporcionaba a hombres como Siliceo un código propio compensador y que, desde luego, podía realmente suplantar al código de la aristocracia...<sup>52</sup>

Y, para terminar, cuando escribía Poyo, la tan citada nobleza de la virtud o de las letras no era creída más que por los propios interesados. Como dice Domínguez Ortiz:

La presión social, manifestada en una tradición no escrita, se mostró mucho más fuerte. Nadie tomó en serio la nobleza de la virtud o de las letras, a pesar del apoyo que encontraba en los textos<sup>53</sup>.

#### IV.2. *El rey perseguido y Corona pretendida*

Damián Salucio del Poyo plantea esta obra dentro del marco característico de su producción dramática: tema derivado de la historia nacional, centrado en el poder —Alfonso X, en este caso— y sus riesgos, con preocupación por el valor social de la letras y una libre utilización de motivos legendarios y del romancero tradicional. Esto, sin ver en detalle los elementos secundarios, inclina a suponerla obra suya, pese a las dudas que plantea la adscripción al «licenciado Poyo de Salamanca». El tratamiento de las figuras del Rey y su hijo la relacionan con los dramas de privanza —y, en menor grado, con el príncipe Judas—, mientras que la reflexión sobre el valor social de las letras y el ambiente universitario nos llevan directamente a *Premio*.

Sobre su posible fecha de composición poco puede decirse. Al analizar su versificación tropezamos con la evidencia de que el texto del único manuscrito existente no es, en absoluto, fiable. Aun así, hay datos que invitan a pensar en una fecha temprana, como el alto porcentaje de quintillas (37'08), que supera al de las redondillas (35'10). Esto no se da en ninguna otra obra de Poyo y, aparte de ser característico de los valencianos<sup>54</sup>, corresponde al período anterior a 1604 o incluso antes de 1600. La fecha no puede adelantarse excesivamente si se tiene en cuenta que el romance tiene un cierto peso (19'21), y las décimas son raras antes de la fecha indicada en primer lugar, mas aun si su presencia no es leve (8'6). La ausencia de endecasílabos y, más concretamente, de *sueltos*, retrasarían la fecha, pero cabe pensar que su ausencia se debe a lo estropeado del texto<sup>55</sup>.

En *Rey* nos encontramos con Alfonso X como protagonista de una comedia que hubiera debido ser tragedia. La alteración de la verdad histórica en aras de una finalidad ética es ahora más evidente que en todos los ejemplos anteriores.

<sup>50</sup> L. Cabrera de Córdoba, *op. cit.*, I, p. 45.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>52</sup> J. H. Elliott, *La España imperial*, p. 239. Por supuesto, cuando Elliott se refiere a él como «villano de la comedia» no piensa en *Premio*, pero la comparación es perfecta para nuestro caso.

<sup>53</sup> A. Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas*, pp. 185-186.

<sup>54</sup> K. Toll (*op. cit.*, p. 56 y n. 37) supone, basado en Mérimée, que las características de la versificación apuntan hacia las tendencias de la escuela valenciana. Cfr. Henri Mérimée, *L'art dramatique à Valencia*, Toulouse, 1913. El fuerte peso de las quintillas sería el principal motivo, así como la ausencia de endecasílabos que, por otra parte, encontraríamos en *Los mal casados de Valencia*, de Guillén de Castro, escrita totalmente en redondillas. Sin embargo, aunque el gusto por las quintillas sugiera lo anterior, no es, ni mucho menos, exclusivo de tal escuela, ni siquiera de tal momento. Cfr. C. Bruerton, «La versificación», pp. 359-364 y *passim*.

<sup>55</sup> Vid., para este punto, II.3.2. y, más adelante, IV.2.2.

En la pugna entre padre e hijo, Alfonso X y Sancho el Bravo, el vencedor histórico es perdedor y el perdedor vencedor. La violencia hecha a la realidad se soluciona mediante una finta apresurada: el magnánimo rey Alfonso abdica en el vencido y arrepentido Sancho.

Estamos lejos de la sobria tensión dramática de *Luna* y de la garra de los dramas de Ávalos. *Rey* es una comedia deslabazada y más llena de incongruencias que *Premio*, pero donde, a diferencia de ésta, aparecen esbozados caracteres muy atractivos y muy buenas ideas dramáticas. Lo triste es que todo ello se quede en simple esbozo apresurado. La obra naufraga en la improvisación. La acción dramática se desarrolla sin un sentido claro de su fin y, al final, se resuelve sobre la marcha, de cualquier modo y muy lejos de los presupuestos iniciales. Podría pensarse fácilmente en un drama compuesto de un tirón, donde el artista no se ha preocupado por releer los papeles ya escritos<sup>56</sup>.

Así, es realmente sorprendente que sea *Rey* la única obra de Poyo que ha merecido ser editada, con estudio crítico, en nuestro siglo<sup>57</sup>. Contrasta este hecho con la realidad de que su existencia ha pasado prácticamente desapercibida para la crítica, lógicamente más interesada en los tres dramas de privanza o en *Judas*. Por todo ello, la introducción de Klaus Toll habrá de ser una referencia obligada en nuestro propio estudio.

#### IV.2.1. Sinopsis argumental

##### a. Primera jornada.

Alfonso, príncipe aún, sufre en la universidad de Palencia las burlas de los estudiantes, que no lo reconocen. La causa principal de las burlas está en su modo de vestir, con seda, pluma y espada, frente al manteo tradicional del estudiante. Aparece en escena su hermano, don Felipe, quien le comunica que su padre ha fallecido y, por tanto, Alfonso pasa a ser rey. Monólogo del nuevo rey en agradecimiento a las letras.

Entra ahora en escena doña Violante, su mujer, disfrazada de estudiante. Está indignada por la noticia de que Alfonso pretende repudiarla para tomar por esposa a doña Cristina, hija del rey de Noruega (o Dacia). Tras el correspondiente enredo, Violante se descubre y anuncia a Alfonso que espera un hijo. Ante esta noticia, Alfonso desiste de llevar adelante su nuevo matrimonio, pese a que Cristina ya está en camino.

<sup>56</sup> Sobre la figura de Alfonso X escribió Luis Vélez de Guevara su *A lo que obliga el ser rey*, impresa en 1658. De otro momento y otros gustos son *No hay contra el honor poder*, de Enrique Gómez, y *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, de Matos Fragoso. Esta última sigue, desde su título, el modelo de Lope de Vega. El tratamiento del Rey y de Violante es bastante distinto al que aparece en nuestro drama. Alfonso X es rey justiciero —algo dudoso en Vélez—, y Violante fundamentalmente celosa. Luis Vélez urde una intriga sobre supuestos amores platónicos del Rey, donde la figura de Violante está tratada de modo muy negativo.

<sup>57</sup> La ya tantas veces citada edición de Klaus Toll (1937).

Don Nuño de Lara comunica al Rey la presencia en Palencia de la princesa noruega y le encarece sus virtudes físicas y morales. Alfonso las rechaza una por una. Aparece entonces doña Cristina, bajo palio y rodeada por el claustro de profesores. Violante, vestida ya de mujer, irrumpe en escena para rechazar a quien considera una intrusa. La desplaza del palio y ocupa su lugar. Alfonso completa la humillación de doña Cristina al marcharse con doña Violante.

La indignación de doña Cristina es compartida por don Felipe, quien se siente poco favorecido por el Rey, y por don Nuño de Lara, gestor del matrimonio fracasado. Cristina y Felipe, ahora enemigos comunes del Rey, se casan. Don Felipe pretende alcanzar el trono de su hermano, y para ello cuenta con el apoyo, prometido en muchas cartas, de los reyes moros de África. Será un nuevo don Julián. Don Nuño de Lara lo apoya incondicionalmente.

##### b. Jornada segunda.

El soldán —o sultán— de Egipto recibe la noticia de que Constantinopla ha caído en manos de sus generales. Ante él llegan, como cautivos, el emperador Baldovino y su mujer. El Soldán les señala un alto rescate: cincuenta quintales de plata. La noble y decidida Emperatriz solicita poder ir a conseguirlo y el Soldán lo concede. Irá al Papa y a los reyes de Francia y España para pedir esa cantidad. El Soldán le informa de la traición que trama don Felipe y ella se dispone a poner sobre aviso a Alfonso.

El hijo del Rey, el infante don Sancho, da muestras de su violenta ambición. Quiere ser jurado inmediatamente como príncipe. En la jura se enfrenta a don Felipe, a quien llama «bastardo», y a su propio padre. Don Felipe, al responder, insulta indirectamente a Alfonso. Su cómplice, don Nuño, se insolenta a su vez. El Rey sufre resignado los desplantes, pues los considera castigo divino por haber afirmado en su día que él habría mejorado la Creación<sup>58</sup>. Pese a ello, Alfonso retrasa el juramento y don Sancho, indignado, parte decidido a ser rey por la fuerza.

Al salir se topa con la Emperatriz, vestida de peregrina. Por sus palabras, ella lo confunde con don Felipe y es causa involuntaria de que el Infante descubra los planes del traidor. Don Sancho piensa inmediatamente en utilizarlos para su propio beneficio, lo cual es facilitado por la traición de Reinoso, criado de don Felipe. Cuando éste aparece, lo asesinan. El plan de don Sancho consistirá en suplantar a don Felipe y recibir para sí mismo el apoyo de los moros. Cuando el Rey aparece, don Sancho se presenta como salvaguarda de la integridad de su

<sup>58</sup> Convendrá señalar que ese episodio legendario —que veremos después— no aparece claramente expuesto en la obra. El Rey se refiere a los «agravios hechos al Cielo», como dando por supuesto que son conocidos por todos. La simple constatación de su arrepentimiento suple la narración del motivo:

La composición humana  
confieso y llamo perfeta,  
que su artífice divino  
en nada padece enmienda.  
(II, 1656-1659)

Habrà que dar por supuesta la popularidad de la leyenda. (Cito *Rey* a partir de la edición de Toll.)

padre: él ha matado al traidor para evitar mayores males. Alfonso se siente orgulloso de su hijo. Ser padre es para él mucho más importante que todas sus obras y hechos de armas. Don Sancho parte a Barcelona, pero no precisamente a detener a los moros, como su padre piensa.

La Emperatriz recibe del Rey mucho más de lo que esperaba. En un desplante de generosidad, que cubre al rey de Francia y al Papa, vacía todo el tesoro real para pagar con él el total del rescate de Baldovino. Ante las quejas razonables del tesorero, Alfonso exalta la generosidad de los reyes.

En una brevísima intervención, doña Violante se duele de la traición de su hijo y de la de don Felipe. Considera que es un castigo divino por el desplante hecho a doña Cristina, ahora viuda, y teme el furor de su padre, el rey de Noruega.

Don Nuño acude a apoyar al Rey. En su intervención le avisa de la rebelión de don Sancho y le recuerda que en su día él le había advertido. Deben hacer frente a la inminente invasión, pero el Rey se encuentra con que no tiene con qué pagar a sus soldados. Habrá de recurrir a un impuesto extraordinario.

#### c. Jornada tercera.

Cuatro alcaldes labradores discuten sobre la conveniencia de atender a las peticiones del monarca. El alcalde Sancho de Elvira considera que al Rey se le debe ofrecer todo si tiene necesidad, a pesar de que dé en un día más de lo que pide en diez años. Llorente Espinel, por el contrario, pese a ser el más rico de todos ellos, expone sus reservas: si Alfonso no pecase de derrochador no tendría que pedir. Tras ver la posibilidad de poner sisas al vino o a la carne, al final optan —con la oposición de Llorente— por un recargo personal.

El propio Rey aparece en escena para pedirles su contribución. Frente a Sancho, que ofrece vender hasta a sus propios hijos, Llorente acusa al Rey de hacer torres de viento con la hacienda del «modorro». Mejor le sería pedir limosna con remiendos y no andar tan bien vestido. Alfonso le contesta que los remiendos le vendrían mejor a su propia conciencia. Llorente le señala que el mal de esta situación ha sido Cristina, la culpa de Violante y el daño de la Peregrina. Alfonso ha enriquecido a los extranjeros y empobrecido a sus propios vasallos. Alfonso, mansamente, reprimina la tacañería de Llorente, pues sabe que dispone de una rica hacienda.

El arzobispo de Toledo, don Sancho, aparece vestido de militar para ponerse al servicio del Rey. Marchan todos juntos a combatir, pero Alfonso pide que no se le haga daño alguno a su hijo.

La ayuda de los moros llega con dos meses de retraso a don Sancho, quien se hace pasar por don Felipe. El caudillo moro Abenyuzaf pide como pago la cabeza del propio don Sancho, por la que ofrece una elevada recompensa. Don Sancho, ante esto, duda de la fidelidad de Reinoso con suficientes motivos.

Se da la batalla y los moros la pierden. Reinoso, finalmente, denuncia a don Sancho. Abenyuzaf mata a Reinoso por traidor y se lleva al ahora arrepentido don Sancho.

El Arzobispo, don Nuño y los cuatro alcaldes celebran la victoria. Aparece Alfonso, que ha capturado a Abenyuzaf y a su hijo. En una rápida escena, el Rey

deja partir al moro y perdona al ya arrepentidísimo don Sancho. No para ahí la cosa, pues Alfonso, visto el afán de gobernar que tiene éste, abdica en él su corona. Todos celebran su generosidad y «la dulce historia se acaba».

#### IV.2.2. La acción dramática: estructura deshilvanada e incoherencias.

Una lectura mínimamente atenta del argumento puede descubrir bastantes fallos en la estructuración de la obra. El mismo Klaus Toll, su editor, reconoce que si bien desde el punto de vista ético-sicológico estamos ante uno de los dramas más valiosos de Poyo, este juicio no puede mantenerse desde la perspectiva de su técnica formal<sup>59</sup>. Veremos después el valor de esa primera afirmación; en cuanto a lo segundo, no puede caber duda.

Una de las claves de que *Rey* resulte fallida como pieza dramática reside en lo desmedido de su cronología interna. Poyo pretende cubrir nada menos que todo el reinado de Alfonso X en el estrecho marco de 2.769 versos. Esto no sería desmedido si, como en el caso de *Luna*, el tiempo real se pliega en todo momento a las necesidades de la verosimilitud dramática. Sin embargo, Poyo combina tiempo histórico con tiempo dramático como si de una acción continuada se tratase, pero sin justificar los saltos cronológicos impuestos por el primero. El ejemplo más llamativo está en que doña Violante está embarazada cuando don Felipe se dispone a ejecutar su traición en el primer acto, y en el segundo, el ya crecido don Sancho desbarata sus planes. El tiempo sicológico entre la gestación del plan y su ejecución es mínimo, aunque entra dentro del *decoro* exigible, pero no lo es el disparado crecimiento paralelo de un embrión en mozo de veinte años. Toll cita muy oportunamente unos versos de Cervantes tomados del tercer acto de *Pedro de Urdemalas*:

Parió la dama esta jornada,  
y en otra tiene el niño ya sus barbas,  
y es valiente y feroz, mata y hiende...<sup>60</sup>

Cita Toll otras incoherencias: la Emperatriz aparece en Alejandría al comienzo del segundo acto y, poco después, está en Burgos tras haber pasado por Roma y París; don Felipe baraja las cartas de los reyes moros al final del primer acto y en el segundo, veinte años después, aún no las ha utilizado, etc.<sup>61</sup>. No serían graves estas incoherencias, o incluso no habría que calificarlas de incoherencias, si se da por supuesta la libertad de los dramaturgos para respetar o no las unidades de tiempo y lugar. Si hemos admitido que ello es así y que no sirve una lectura realista de la Comedia, nada habría que objetar.

<sup>59</sup> Klaus Toll, *op. cit.*, p. 53: «Erscheint so der *Rey* *perseguido*, von ethisch-psychologischen Gesichtspunkten aus betrachtet, als eines der künstlerisch wertvollsten Dramen Salucio del Poyos, kann man dies Urteil leider nicht aufrecht erhalten, wenn man das Stück auf seine formale Technik hin prüft.»

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 54, n. 34.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 55.



Lo que sí revela descuido es la quiebra de la verosimilitud, del *decoro*, tal como hemos querido mostrar en el ejemplo de don Sancho. El engarce violento de tiempos distintos, el abandono de la caracterización de un personaje para presentarlo diferente en otra escena, el olvido de datos presentados, la alteración del principio de causalidad, sí son incoherencias, fallos, no convenciones dramáticas.

La descompensación entre los tres actos es la primera y más evidente. El primer acto gira en torno a hechos encuadrados en una unidad de tiempo o que, al menos, aparecen sintetizados como en tal. El príncipe Alfonso —caracterizado como hombre de letras— recibe la noticia de que es rey y de que llega Cristina, su prometida. Violante, embarazada, estorba la nueva boda y del agravio —o los agravios— de Cristina, Nuño y Felipe, surge la conspiración contra el Rey. La acción es coherente:

Eliminación de las causas del repudio de doña Violante → rechazo de la princesa Cristina → agravio de ésta y de sus valedores → conspiración contra el Rey.

Los motivos temáticos que acompañan a la acción forman, igualmente, un todo orgánico: rey «sabio», Violante celosa, Felipe envidioso, Cristina agravada; poder, letras, amor y celos, traición... En el primer acto se encuentran todos los elementos necesarios para un desarrollo rico en incidencias y, además, coherente, sin necesidad de echar mano a muchos otros motivos. Pero no va a suceder así.

Hablar de las causas puede ser demasiado aventurado, pero se pueden señalar dos: el afán desmedido de abarcar todo el período histórico del Rey Sabio y, por contra, una elaboración apresurada e inconsistente. La menor o mayor bondad de Poyo como literato es argumento obligado, pero el ejemplo de los dramas de privanza es, asimismo, un argumento de peso. *Luna* cubre un período de cuarenta años de tiempo real, pero su desarrollo es en todo momento lineal y lógico.

En el segundo acto se produce una hinchazón de motivos que, como resultado, oculta la línea central de la traición de don Felipe y de don Sancho. Al mismo tiempo, Poyo superpone nuevos temas al que parecía predominante: las relaciones entre las letras y la política, entre la moral particular y la política de Estado. Pero esto último se verá en su lugar y aquí sólo cabe dejarlo indicado en su relación con la composición dramática.

Este acto se abre con una brillante resolución escénica: el Sultán en su trono, tras un telón corridizo; música; el carro de los cautivos que cruza el corral. El poético personaje de la Peregrina, cantado en el romancero, ofrece tantas posibilidades dramáticas como los de Violante o Cristina: bella, víctima de la fortuna, amante, decidida... En sí mismo, este núcleo escénico parece propiciar toda una nueva comedia, pero no hay, lógicamente, lugar para eso.

La narración de los movimientos de los traidores don Felipe y don Sancho, con sus adláteres, vuelve a ocupar el primer plano. Frente a ellos, la debilidad de un rey devorado por sus propios remordimientos, dividido entre las letras, su condición de rey y su condición de padre. Bello ejemplo de héroe trágico que no

llega a ser perfilado en todas sus posibilidades. La presencia de la Peregrina, cada vez más desdibujada, desvía la atención hacia la generosidad —o derroche incontrolado— del Rey. Aunque su arranque de generosidad parezca unir el motivo del rescate y el de su propia actuación como rey, como gobernante, lo cierto es que la escena aparece como engarce obligado con las ulteriores, donde el Rey se encontrará pobre, perseguido y débil. Como escena puente no tiene la suficiente entidad autónoma. El atractivo personaje que encarna la Peregrina se pierde definitivamente: dramáticamente, de nada ha servido el comienzo del segundo acto, con el dibujo del Soldán, Baldovino y ella misma. Su única función es pedir el dinero que hará que Alfonso X se encuentre al final arruinado e indefenso frente a su hijo.

Lo sucedido con la Peregrina se repite, con mayor gravedad, en el caso de doña Violante. Ese enérgico retrato de mujer enamorada y celosa, tal como aparecía en el primer acto, da lugar en el segundo a un brevísima intervención, caracterizada por ser reflejo de la angustia de Alfonso y sin ningún atisbo de su antigua personalidad. Pero no es esto lo más importante, sino la gratuidad de esa escena de queja, de lamento, de arrepentimiento —¡ahora!— por su actuación ante Cristina. Y Cristina misma, con todas sus posibilidades dramáticas, no vuelve a aparecer en la obra. Queda solamente el recuerdo del primer acto.

La escena final del segundo acto conserva ya muy poco del comienzo. El encadenamiento de situaciones conduce a mostrar al rey Alfonso X en situación de bancarrota, necesitado de la ayuda económica —léase impuestos— por parte de sus vasallos, hidalgos y villanos. Ello es consecuencia de un gobierno dominado por la inconsciencia, pese a las virtudes personales del Rey. Sí, pero qué lejos queda esta situación de la esbozada en el primer acto y en los momentos precedentes.

El tercer acto vuelve a mostrar una factura lineal, si bien ésta es ya prácticamente otra historia. Dos motivos o núcleos escénicos lo configuran: la discusión sobre la justeza de pagar los impuestos pedidos para atender a los gastos de guerra —motivo realista— y el desenlace de la misma, sujeto a los cánones y convenciones de la Comedia. En los cuarenta y cuatro versos de la escena final se condensa un desenlace absurdo: el Rey apresa a su hijo; éste se arrepiente; el Rey, siempre generoso, abdica en él. Compromiso entre finalidad ética y realidad histórica, si se quiere, pero evidente desinterés respecto a las necesidades dramáticas.

Ahora podríamos plantear nuevas incoherencias. Es ridículo —aunque admisible— que don Sancho pueda hacerse pasar por don Felipe, pero ¿cómo se justifica que Abenyuzaf tenga ese inesperado afán por acabar con el Infante? Nada en la obra lo anuncia ni lo explica. Son necesidades dramáticas surgidas sobre la marcha las que lo provocan.

El mismo don Sancho, ¿cómo puede justificarse que pase de ser un traidor declarado a rey legal y honrado? No parece justa la opinión de Toll, quien nos lo presenta como un «joven rebelde» pero no «traidor»<sup>62</sup>. Por si no bastasen las opiniones de los otros personajes, que lo señalan como tal, es el mismo don Sancho —nueva incoherencia— quien lo declara:

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 47: «Er ist ein jugendlicher Rebell gegen seinen Vater, aber kein Verräter.»

A África voy por favor,  
que un traidor siempre es cobarde.  
(II, 1638-1639)

Una vez más, Poyo resuelve sobre la marcha el conflicto. Aunque sufra la verosimilitud, las necesidades éticas del final imponen una rápida y radical conversión del personaje.

Don Felipe es un traidor coherente, como es debido, a la manera del don Gonzalo de la biología de Ávalos<sup>63</sup>, pero en cambio, don Nuño de Lara ¿qué es? Cómplice declarado de don Felipe en el primer acto, cómplice y enfrentado al Rey mediado el segundo, al final de ese acto y en el tercero don Nuño resulta ser fiel desde siempre a su monarca. Don Nuño es, así, otro buen ejemplo de lo que venimos diciendo.

Una última muestra, entre tantas otras posibles, es la superposición de tres personajes que llevan el mismo nombre de Sancho: el Infante, el arzobispo de Toledo y el alcalde rural. La incomodidad de tal homonimia es evidente. Además, si desde el punto de vista de la fidelidad histórica se justifican los dos primeros, ¿por qué bautizar a un personaje ficticio con el mismo nombre?

Es evidente que parte de los defectos de construcción pueden deberse a la transmisión del único manuscrito existente. En concreto, los versos interpolados corresponden a la breve intervención de doña Violante, mediado el segundo acto. Para ello se ha recompuesto un parlamento de don Nuño<sup>64</sup>. En este caso es evidente que se trata de un añadido posterior, situado sin mucha fortuna entre dos escenas, pues doña Violante se lamenta por unos hechos que aún no son conocidos.

Un argumento de tipo negativo que incide en la misma cuestión, y que ya hemos señalado, es la ausencia de endecasílabos sueltos. Las tiradas de versos sueltos son normales en todos los dramas de Poyo y más en los de carácter histórico, donde el endecasílabo realza la majestad de las escenas cortesanas. ¿Faltan escenas de ese carácter en Rey? Y, último detalle, es evidente la descompensación en el número de versos de cada acto: 883 (I), 1158 (II) y 728 (III). Todo ello parece indicar que estamos ante un texto muy poco fiable.

Sea como sea, y por mucha violencia que haya sufrido el drama, el fondo de las objeciones indicadas permanece en pie.

#### IV.2.3. Alfonso X: rey, sabio y padre.

«Casi un poema filosófico», llama Klaus Toll a esta obra<sup>65</sup>. Desde luego, ni la gravedad ni el supuesto talento de Poyo para el retrato psicológico justifican el calificativo. Desde el punto de vista de la construcción formal, Rey no es un

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>64</sup> El parlamento de doña Violante corresponde a los versos 1872-1971 del segundo acto (ff. 27 r. a 28 v.).

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 44: «Als Hauptzüge der dichterischen Persönlichkeit Poyos haben wir bereits diesen Ernst kennengelernt, und daneben sein Talent zu psychologischer Vertiefung. Beide machen, gesteigert, den Rey *perseguido* fast zu einer weltanschaulichen Dichtung.»

poema, o es un mal poema, un poema mal construido. En cuanto al tratamiento de los temas y su significado, si bien se esbozan motivos muy ricos en posibilidades, su falta de desarrollo le impide alcanzar los mínimos necesarios para merecer el calificativo de filosófico.

El mejor modo de abordar el drama es desde la plataforma ofrecida por *Premio*, otra reflexión del mismo Poyo sobre las relaciones entre el saber y el hacer<sup>66</sup>, entre las letras y la política. En esa obra, el representante de las armas, el noble —aunque un tanto bruto— duque de Alba expresaba al «letrado» Felipe II su preocupación por la difícil síntesis de una y otra. Sus palabras iban acompañadas por un ejemplo histórico que el Rey no discutía:

Mire Su Alteza  
que suelen ser dañosos los estudios.  
Por ellos han perdido algunos príncipes  
su fama, vida, honor, estado y reinos,  
como el rey don Alonso, que, empapado  
en sus estudios, dio ocasión al hijo  
le quitase la vida y aun el reino.  
(*Premio*, II, 957-963)

Frente al mal ejemplo, el modélico príncipe Felipe establece el justo criterio, precisamente el que se supone que no siguió el rey Alfonso:

Duque, decís muy bien, pero no daña  
al ánimo del príncipe perfeto  
el honesto ejercicio de las letras,  
sino el usar mal dellas a su tiempo.  
(*Premio*, II, 964-967)

A la luz de *Premio*, nuestro héroe de Rey aparecerá «empapado en sus estudios», dañado en su «ánimo» por «usar mal dellas a su tiempo», con un ejercicio no «honesto». El análisis de Poyo, expresado por los anteriores personajes, resulta sumamente revelador para entender a su Alfonso X. Como Ruy López y Álvaro de Luna, Felipe II y Alfonso X son las dos caras de un mismo ejercicio, dentro de este curioso diálogo que plantean entre sí las obras de Salucio del Poyo.

El Rey Sabio se presenta en la primera escena como un erudito orgulloso. Es importante esta primera caracterización, pues acompañará como punto de referencia toda su posterior evolución:

Mirad que soy estudiante,  
argüid como discretos,  
que en todas las facultades  
os resolveré argumentos.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 45: «Er [Alfonso X] bekennt sich schliesslich geradezu zu dem Baconischen 'Wissen ist Macht'.»

Retórica oí dos años  
de el más único maestro  
que en sus cátedras España  
ha visto jamás leyendo,

lógica, filosofía,  
matemáticas, derechos,  
de Aristóteles verdades,  
aforismos de Galeno.

La sagrada theología  
he profesado algún tiempo,  
con satisfacción de todos,  
aunque de mí no la tengo.

Veintiséis años de edad  
apenas cumplo, y en ellos  
mil secretos naturales  
me ha comunicado el Cielo.

Mas ¿de qué sirven palabras?  
En vuestras aulas entremos,  
que todas las facultades  
generalmente defiende.

(I, 45-68)

Su orgullo se aviva ante las burlas estudiantiles y lo hace aparecer un tanto descompuesto —quisiéralo o no Poyo— para lo que su dignidad representa:

No me gargajeéis, idiotas;  
¡Paso, pollastros!...

(I, 13-14)

Frente a los estudiantes, él viste de un modo exquisito, tal como corresponde a un rey, no a un letrado:

...que decedientes de reyes  
nunca arrastraron manteos<sup>67</sup>.

(I, 39-40)

Alfonso, príncipe aún, es ya un sabio. Pero enseguida, como rey, comete su primer error al proceder al repudio precipitado de doña Violante y posterior desprecio de la princesa Cristina. Muy letrado y muy sabio, por una parte, pero capaz de grandes necedades por otra, el rey Alfonso confirma el tópico del sabio incapaz de bregar con la realidad:

Don Filipe      Fuiste mal aconsejado.  
Don Alfonso    Agora te persuades,  
                      que suele hacer, provocado,

<sup>67</sup> Y esta nota de buen vestir volverá a llamar la atención más adelante. Vid. IV.2.4., n. 73.

consumadas necedades  
un consumado letrado.  
(I, 464-468)

El problema sería a lo sumo personal, privado, por muy lamentables que fuesen las consecuencias, si Alfonso fuese solamente «un consumado letrado». La gravedad del hecho deriva de que se trata de un rey, de un gobernante, y sus acciones tienen una proyección social. Su benevolencia como padre —en principio, en el ámbito de lo privado— provoca un conflicto sucesorio y pone en peligro a toda España. Su generosidad personal con la Peregrina lleva el erario público a la bancarrota, lo cual provocará un impuesto extraordinario a pagar por los labradores. El tema merece comentario aparte. Ahora interesa mostrar cómo un sabio, un letrado «consumado», capaz de elaborar las *Siete Partidas*, es incapaz de aplicarlas a su propio gobierno<sup>68</sup>. O cómo el erudito que escribe las *Tablas Alfonsíes* es incapaz de descubrir las tramas que tejen su hermano o su propio hijo<sup>69</sup>.

Las letras, viene a decirnos Poyo, son una parcela solamente de la personalidad de un buen príncipe. Por sí solas, y más cuanto más se ahonda en ellas, no suplen las virtudes necesarias al gobernante. «Empapado en sus estudios», como decía el duque de Alba, Alfonso es incapaz de actuar en la movetiza realidad del gobierno. Se equivoca por tanto el Rey cuando cree que se puede regir solamente por las letras:

que el que más de letras trata,  
más cerca está de reinar.

(I, 273-274)

Al final del acto segundo expresará ya una idea diferente, pues la realidad se ha impuesto:

Hoy me ha de quitar la silla  
un hijo mal inclinado;  
hoy quedo bien castigado  
de mis descuidos no pocos:  
que ciencias en sabios locos  
son oro, pero robado.

(II, 2036-2041)

<sup>68</sup> Cfr. vv. 1688-1691 (II):

Las *Siete Partidas* hice,  
por quien la Vieja y la Nueva  
Castilla cristianamente  
en justicia se conserva.

<sup>69</sup> Cfr. vv. 1692-1695 (II):

Las tablas de astrolugía,  
de erudición tanta llenas,  
que las *Tablas Alfonsíes*  
se llaman por ecelencia.



Como lo expresa Toll, dentro de la polémica ya vista entre armas y letras, Alfonso X aparece demasiado inclinado a las letras y, además, es demasiado sabio para ser un político práctico<sup>70</sup>. Todo lo contrario que Felipe II, quien, aunque inclinado a las letras, no olvida el papel de las armas y, al final, promete darles su premio. Este equilibrio regio falta totalmente en el rey Alfonso.

Pero hay otro elemento, relacionado con éste, que señalaba el Felipe II de *Premio*: el usar mal de las letras puede dañar el ánimo del príncipe. También esto es visible en *Rey*, aunque su tratamiento sea menos coherente que el del tema anterior. Alfonso X vive obsesionado por su pasado desplante al Creador, por su arrogancia al afirmar que él, con su ciencia, hubiese mejorado la Creación. Pecado, no se olvide, de índole intelectual, derivado de su complacencia —o autocomplacencia— en las letras. La angustia derivada de su conciencia de culpa provoca en él un constante relativismo, un freno al ejercicio de su autoridad. La mala conciencia actúa ya en el primer acto, cuando sus vasallos y Cristina le plantan cara:

<i>Violante</i>	¿Castilla tiene señor que tal sufre a sus vasallos?
<i>Alfonso</i>	Sufro, porque estoy culpado; que a no lo estar, ya estuviera de su libertad vengado. (I, 679-683)

La conciencia de sus propios errores —¿relativismo del intelectual?— frena el castigo de los ajenos. En este caso, la admisión de que se ha equivocado al plantear una nueva boda, si no justifica la reacción airada de sus vasallos, sí la explica e impide que él, supuesto causante, actúe sobre quienes sufren los efectos de su propio error.

La aplicación de este concepto de culpa y expiación, tal como lo denomina Klaus Toll<sup>71</sup>, es uno de los más ricos complejos psicológicos creados por Salucio del Poyo. El relativismo de Alfonso, o su resignación —afirma Toll—, pulveriza las cualidades de su carácter: en el rey es debilidad, en el marido injusticia, en el padre benevolencia inconveniente, en todos los casos defectos del político<sup>72</sup>. Toda su mala suerte, su infortunio, aparece como manifestación de la ira divina, que exige la expiación de su pecado:

De una ofensa se me acuerda,  
que hice a Dios en secreto;  
y por ésta es cosa llana

<sup>70</sup> K. Toll, *op. cit.*, p. 45: «Er ist zu sehr Gelehrter, zu wenig praktischer Politiker... Die bekannte literarische Streitfrage der Zeit, Waffen oder Wissenschaften, beantwortet der König ganz eindeutig im Interesse der Wissenschaften.»

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 44: «Der Schuld-und Sühne-Gedanke tritt am stärksten hervor in der Gestalt des rey perseguido, Alfons' des Weisen, und zwar in doppelter Hinsicht: Einmal lädt er durch seine Handlungsweise im Stück selbst Schuld auf sich, z. B. in der Zurückweisung der Christina oder in der zu grossen Weiche seinem Sohn gegenüber.»

<sup>72</sup> *Ibidem*, pp. 44-45.

que me quiere castigar:  
pues con arrogancia vana  
casi me puse a enmendar  
la composición humana.  
(II, 1269-1275)

Más adelante vuelve, una vez más, sobre esta explicación de su infortunio:

Bien te acuerdas, rey Alfonso,  
de cuando en esta materia  
algún descuido dijiste,  
fiado en tus vanas ciencias.  
Por él te persigue el mundo,  
por él tu hermano te niega,  
por él te da el Cielo hijos  
para que no te obedezcan.  
(II, 1668-1671)

El concepto de culpa y expiación alcanza incluso a su mujer, doña Violante, quien en su extemporánea intervención en el segundo acto recuerda su enfrentamiento con doña Cristina:

¡Ah, cómo tarde o temprano  
ha de llegar a los dos  
el castigo de la mano  
de aquel tan supremo Dios!  
Que fue aquel trato inhumano...  
(II, 1892-1896)

Su «soberbia y presunción» (II, 1897) es la causa de su actual desgracia. Sentimiento compartido, como se ve, por la pareja real. Ante la persecución de que es objeto y el desorden —grave falta política, como hemos visto—, Alfonso se siente sin autoridad moral, víctima de la providencia, inerme y dañado en su ánimo:

¿Qué persecución es ésta?  
Cielo, tus castigos son...  
Hijos, hermanos, vasallos  
se conjuran contra mí;  
aunque no hay porque culpillos,  
pues para agravios nací,  
y es fuerza disimulillos.  
(II, 1136-1137, 1341-1345)

Aunque sea anacrónico calificar como *intelectual* al rey Alfonso, es tentador estudiar su caso bajo ese punto de vista. Unido al complejo de culpa, se da en él una actitud razonadora que lo aleja de la pasión, pero también le impide actuar con la energía necesaria a un rey. El ejemplo más evidente es cuando don Sancho llama «espurio» y «bastardo» a don Felipe:

*Filipe* Tuve a lo menos  
mejor padre que no vos.  
*Sancho* Mejor, ¡y que tal oyó  
el Rey, y tan cuerdo esté!  
*Alfonso* Príncipe, no me ofendió,  
que yo confieso que fue  
mi padre mejor que yo.  
(II, 1224-1230)

La raíz intelectual de esta actitud la expresa el mismo Alfonso poco después:

*Filipe* Pues que no sientes tu agravio,  
mal el mío sentirás.  
*Alfonso* Soy manso y nunca me agravio.  
*Filipe* Rey agraviado serás.  
*Alfonso* Por eso seré rey sabio.  
(II, 1281-1285)

No hará falta seguir. El rey Alfonso X hubiese podido ser un agudo hombre de letras —corregida su soberbia—, pero su amor dominante por ellas lo incapacita como rey. La oposición rey/letrado aparece ya en el primer acto, de modo indirecto, cuando es nombrado rey. Su canto a las letras expresa inconscientemente esa oposición:

Que aunque la sangre real  
en cazas y monterías  
divierte a un hombre de mal,  
me agradan las librerías  
y animan mi natural.  
Que aunque ejercicios reales  
son cazas y monterías,  
son en mí más naturales  
bosques las academias...  
(I, 146-155)

La salida a esta tensión entre su condición de gobernante y su condición de hombre de letras va a ser un repliegue hacia su condición primaria de hombre y de padre. Pese a que su ceguera le impide ver la traición de don Sancho, necesita sentirse orgulloso de él, incluso por encima de sus propias obras literarias o científicas y de sus hechos de armas (II, 1676-1687). Vencida su soberbia intelectual, quedan al desnudo sus básicas virtudes humanas: amor paterno, franqueza, capacidad de arrepentimiento, bondad en una palabra. Como rey no sirve, pero al final es un rey triunfante —gracias a su profundo arrepentimiento— quien deja de serlo para asumir, sobre todo, su condición de padre generoso:

Todo el mal que me heciste  
mi mucho amor lo borró,  
porque soy buen padre yo,

aunque tú mal hijo fuiste  
(III, 2734-2737)

La oposición inicial rey/letrado, en que cada uno de los términos actuaba como interferencia del otro, pasa a ser entre su condición de padre —básicamente humana— y las superposiciones anteriores:

rey/letrado → padre / rey, letrado

Su renuncia final soluciona, así, tanto su conflicto íntimo como el conflicto consiguiente en el reino.

#### IV.2.4. La dimensión colectiva del conflicto.

Una vez más pisamos el terreno tan grato a Poyo de los conflictos del poder. Del mismo modo que don Juan II confundía la esfera propia de su dignidad real con la privada de la amistad, Alfonso X confunde su calidad de rey con su calidad de hombre. Como decíamos en el anterior apartado, los errores personales —que en ese plano quizás no lo fuesen— se convierten en graves pérdidas colectivas, suprapersonales, cuando es un rey, un gobernante, quien los comete. Los fallos de un ciudadano particular afectan, en todo caso, al ámbito de la familia; los de un rey, al mismo Estado.

En Alfonso hay un conflicto político constante que nace de su incapacidad para disociar el ámbito de lo personal —individual— y el ámbito de su cargo, volcado al bien público, colectivo. El ejemplo más evidente es el pago del rescate de Baldovino. Una virtud personal, la de la generosidad, se confunde con la colectiva, que impone no cargar más tributos sobre las espaldas de los humildes.

Alfonso explica su gesto desde la primera de las vertientes, la personal:

Nunca estuve tan contento  
después que empecé a reinar;  
que es tanto el gusto de dar  
que aun da gusto al avariento.  
Mucho os parece que di,  
vasallos, pero si soy  
un rey, y es rey a quien doy,  
todo es poco para mí.  
Si doy cantidades tales,  
no di con desproporción,  
que en un pecho franco son  
adarames los quintales.  
(II, 1860-1871)

La realidad del cargo político que ocupa impone la prudencia, que es virtud principal en un príncipe. Prudencia que parte de un trato realista y pragmático con la *res publica*. Lo que puede estar bien en un particular —y el rey, como hom-

bre, también lo es—, no tiene porque serlo igualmente en el plano superior de la gobernación.

El «tacaño» Llorente Espinel se refiere a eso cuando critica el vestido del rey y le echa en cara su inconsciencia:

Ansí haced torres de viento  
con la hacienda del modorro.  
(III, 2216-2217)

Lo dice un supuesto tacaño, un labrador rico, pero el argumento es incontable. Alfonso pierde *como particular* la hacienda pública y pretende recuperarla *como rey*. Su lujoso vestido es símbolo de su dignidad real, mientras que los remiendos los lleva en la conciencia, en su dimensión íntima e individual<sup>73</sup>:

Llorente            A cualquiera corazón  
                         mueve mucho a compasión  
                         una capa remendada.  
Alfonso            Y de mucho me importara  
                         en los fines que pretendo,  
                         buen mayoral, un remiendo  
                         si en la conciencia le echara.  
                         (III, 2227-2233)

La dimensión colectiva, abierta de modo muy directamente político al final del segundo acto, sorprende por su tono crítico. La voz de los alcaldes labradores aparece en escena para discutir un tema de actualidad evidente para los españoles del XVII: la agobiante presión fiscal y sus causas y posibles justificaciones. Las cautelas del dramaturgo son evidentes, pero en la discusión de los cuatro alcaldes aparecen *todas* las opiniones contrastadas y, con independencia del acuerdo o desacuerdo, todos ellos aceptan que el Rey es culpable de la situación.

¿Cuál era esa situación? Lynch señala una característica del reinado de Felipe III que coincide con lo que acabamos de ver:

Felipe III, en realidad, se comportaba como si creyera que la hacienda pública era propiedad privada suya. Tradicionalmente esto podía haber sido una suposición válida, aunque los economistas políticos de la época, los *arbitristas*, empezaban a discutirla. De hecho, Juan de Mariana, el filósofo político jesuita, había sido muy claro al respecto: «Al rey no le está permitido gastar libremente el

<sup>73</sup> Del mismo modo, en el primer acto confundía el Rey sus papeles con los del letrado. Vestido «de nobleza», como ahora, pretende actuar como letrado sin asumir las ropas de éste. Este valor semiológico de las ropas es un elemento más a considerar en la sociedad del XVII, tan atenta a las manifestaciones formales y a su codificación. En ese sentido iban las leyes suntuarias, que establecían una rígida separación indumentaria entre estamentos y dignidades. Poyo pudo basar esta insistente referencia al modo de vestir Alfonso X en la *Partida* segunda del título V, ley V: «Vestiduras facen mucho conocer a los homes por nobles o por viles; et por ende los sabios antiguos establecieron que los reyes vestiesen paños de seda con oro et con piedras preciosas, porque los homes los pudiesen conocer luego que los vieses a menos de preguntar por ellos» (*Antología de Alfonso X el Sabio*, ed. A. G. Solalinde, Espasa-Calpe, Madrid, [1941] 1966, p. 153).

dinero que le dan sus súbditos como si fueran ganancias de sus posesiones privadas»<sup>74</sup>.

Piénsese que criticar la política monetaria de Felipe III le costó al padre Mariana pasar un año en prisión y se entenderán mejor las cautelas de Poyo.

En la discusión de los alcaldes se ventilan dos conceptos igualmente justos —según la perspectiva del autor—, pero difícilmente conciliables: la lealtad debida al Rey, pese a sus errores, y el deber representativo de Llorente —procurador—, que debe atender a la defensa de los intereses del común<sup>75</sup>. Este largo fragmento puede ser muy expresivo del tono realista que, inopinadamente, toma el drama en su tercer acto:

Sancho            Una cosa se me ofrece:  
                         échese sisa en el vino,  
                         pues el Rey está empeñado.  
Llorente            No ha de haber vino sisado;  
                         por cierto que es lindo tino,  
                         pardiós, aunque venda un buey.  
Berrueco            Callá, no tenéis empacho.  
Llorente            Basta que sise el muchacho,  
                         sin que también sise el Rey.  
Benito            Échese en la carne.  
Llorente            Apelo.  
Berrueco            Digo que sois recio y duro.  
Llorente            Soy precrador: precuro  
                         con concencia y con buen celo.  
                         Eso de la carne es risa;  
                         llevará el pobre con eso  
                         con una libra de güeso  
                         otro cuarterón de sisa.  
Sancho            Repártase por cabezas  
                         la suma que al Rey se diere.  
Llorente            Repártalo quien quijere  
                         vaniglorias y franquezas.  
                         (III, 2101-2121)

La acumulación de impuestos sobre el campesino, aunque no dejaba fuera a otras clases, incidía de un modo especial sobre el principal soporte económico del país<sup>76</sup>. Con Felipe IV, la situación se agravó considerablemente, en gran me-

<sup>74</sup> J. Lynch, *op. cit.*, II, pp. 48-49.

<sup>75</sup> Llorente Espinel aparece como procurador, probablemente en las Cortes. Éstas entendían fundamentalmente en cuestiones de impuestos: «Las Cortes de Castilla no existían para dictar las leyes, lo cual era prerrogativa exclusiva del rey, sino para votar los impuestos. En este punto la soberanía del rey estaba limitada por el principio básico, afirmado desde principios del siglo XVI, de que no se podían señalar impuestos nuevos sin el consentimiento de las Cortes» (*Ibidem*, pp. 122-123).

<sup>76</sup> *Ibidem*, pp. 204-205: «Los impuestos eran en España uno de los mayores obstáculos del cultivo. El campesino castellano recibía una carga tras otra, hasta que el peso se hizo mayor de lo que



dida por las necesidades financieras derivadas de la política militar de Olivares. La quiebra financiera de enero de 1627, cuando la Corona se declaró en bancarota, no fue más que un paso de ese proceso<sup>77</sup>. Rey, aunque no refleje detalles históricos individualizados, sí guarda una estrecha relación con los problemas de su momento.

Llorente es «rico avariento» (III, 2167), «enemigo de dar» (III, 2257), pero al final, cuando se da la batalla, él es tan valiente como el que más<sup>78</sup>. No es, ni mucho menos, un personaje negativo y, por tanto, sus palabras deben ser tomadas muy en cuenta como expresión de un estado de opinión más amplio. Su caracterización, tan ambigua, aparece como una cautela del escritor, reforzada por el retrato de su oponente, el alcalde Sancho de Elvira. Éste, desde el comienzo, comparte el fondo de la opinión de Llorente:

Yo tengo mil desengaños  
de Alfonso y su hidalguía;  
que es más lo que da en un día  
que lo que pide en diez años.  
(III, 2058-2061)

Pero, por encima de eso, se impone el respeto al soberano, a quien se le debe todo. Su concepción del rey como cabeza de la república es similar a la organicista expresada, en *Luna*, por la Reina:

Honra, hacienda y libertad,  
armas, viandas y gente,  
todo es del Rey francamente,  
si tiene necesidad.  
Que como en naturaleza  
se obligan de llano en llano  
los miembros de un cuerpo humano  
a defender su cabeza,  
la misma natural ley  
nos manda que al Rey se acuda;  
pues es cabeza sin duda  
de la república el Rey.  
(III, 2042-2053)

Así comienza, para mayor énfasis, el tercer acto. Después Llorente expondrá sus matices concretos. Sancho de Elvira, en primer lugar, y los otros alcaldes, en

podía soportar. Primero pagaba los tributos a su señor. Luego los diezmos a la Iglesia, y estos constituían uno de sus gastos más elevados, de diez a veinte veces superiores a los tributos señoriales. Luego pagaba los impuestos a la Corona, los *servicios* y *millones* sobre los artículos de consumo básicos. Finalmente, pagaba la renta al terrateniente y las deudas a su acreedor hipotecario. A finales del siglo XVI esta acumulación de obligaciones consumía más del 50 por ciento del producto del campesino en Castilla la Nueva.»

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 117 y, en general, pp. 111 ss.

<sup>78</sup> Sobre la consideración de rico que tiene Llorente, debe ahora recordarse que los procuradores eran tradicionalmente de la baja nobleza o de las oligarquías locales. Cfr. A. Domínguez Ortiz, *El Antiguo Régimen*, pp. 213 ss.

segundo, rompen el estereotipo del «alcalde rústico», que tanta pujanza tuvo como personaje cómico y ridículo en el teatro del XVII<sup>79</sup>. El detalle gracioso de que parten a luchar «armados risiblemente» (III, 2517 +) no oscurece su dignidad, sino que, al luchar junto a su rey, acrecientan ésta en mayor grado que antes.

El respeto al soberano, incluso cuando yerra, es condición inexcusable de todo vasallo. El mismo Llorente, significativamente, hace de ello galardón:

Mire, señor general,  
no se vuelva hasta que vea  
la braveza de mi aldea,  
que es brava cuanto es leal.  
(III, 2546-2549)

El conflicto creado por el mismo Rey y lo evidente de sus errores, no pueden impedir la adhesión a la institución que encarna, en ese preciso momento, Alfonso.

#### IV.2.5. Tratamiento de las fuentes históricas y legendarias.

El Rey Sabio pertenecía a una época lo suficientemente alejada del siglo XVII como para que, desde los valores y realidades de este siglo, fuese desfigurada o incomprendida. Hemos hablado en otro capítulo de cómo veían los dramaturgos del XVII la llamada Edad Media: a una época de heroísmo, basada en la reconstrucción nacional frente al mahometano, sucedería otra de discordias civiles, de desorden feudal y crisis (siglos XIV y XV). El siglo XIII del rey Alfonso el Sabio parece participar más de esta última etapa que de la primera, lo cual no deja de tener muchos atisbos de realidad. Estabilizada la labor reconquistadora con la recuperación de Murcia, Alfonso X pretende la reordenación del aparato administrativo y la centralización política, con un reforzamiento de la figura del monarca y su preeminencia<sup>80</sup>. A las tensiones generadas por el proceso se suman las propias indecisiones del Rey, todo lo cual ofrece una imagen resultante de caos, inestabilidad social y económica y, finalmente, de desgobierno.

Todo lo anterior es muy probable que no hubiese llamado excesivamente la atención de la posteridad a no mediar otros factores. El rey Alfonso tuvo que bregar con una época difícil y lo hizo, quizás, con unos planteamientos excesivamente ambiciosos para su realidad. Su obsesión imperial puede ser el mejor ejemplo. Pero, mala suerte aparte —o malas condiciones para su labor, si se prefiere—, lo cierto es que como rey no se diferenciaba de modo sustancial con respecto a lo normal en la época. Como señala García Solalinde:

Las mismas guerras con los moros, iguales contiendas con sus vasallos y parientes, parecidas ambiciones y los mismos tristes desalientos y desgracias<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> Cfr. N. Salomon, *op. cit.*, pp. 92-129.

<sup>80</sup> Cfr. José Ángel García de Cortázar, *La época medieval*, Alianza Editorial-Alfaguara, Madrid, (1973) 1979, pp. 290 ss.

<sup>81</sup> A. García Solalinde (ed.), *op. cit.*, p. 9.

El factor clave que confiere sustantividad a su persona, como hombre y como monarca, es su atención a la labor cultural, literaria y científica. Él es el Rey Sabio, el cantor de la Virgen, el legislador de las *Partidas*, el científico de las *Tablas*, el historiador de la *General e Grand Historia*. De la unión de estas dos caras, la político-militar y la intelectual, surge la fama posterior de ser un rey más atento a las estrellas que a su labor de gobernante. Tal como hace Poyo, la posteridad quiso que los problemas del gobernante fuesen consecuencia de las preocupaciones del literato y científico.

No vamos a detenernos en refutar esta falsa imagen. Basten, una vez más, las palabras de Solalinde:

Se diría que las dos personalidades de Alfonso están en pugna, y que el redactor de las *Partidas* no llevó a su reinado la severa rectitud del legislador, ni el historiador la experiencia de otros tiempos, ni el científico la claridad en el razonamiento y en las deducciones. Pero esto en modo alguno quiere decir que sus quehaceres espirituales entorpecieron sus reales obligaciones... Si en la mayoría de estas empresas fue desgraciado, si su debilidad le impidió conseguir lucidos triunfos, no hemos de echarle la culpa a las estrellas<sup>82</sup>.

Portavoz destacado de esta opinión fue el padre Juan de Mariana. En su *Historia de España* sentencia en una frase todo el reinado de Alfonso: «Dumque coelum considerat observatque astra, terram amisit»<sup>83</sup>. En la seca brevedad de este juicio restalla una opinión absolutamente negativa. Es, así, como un buen resumen de sus opiniones:

El reino de don Fernando por derecho de herencia vino al rey don Alonso, deceno deste nombre, cuya vida y obras pretendemos declarar, ilustres sin duda por la variedad de los sucesos y juego de la fortuna variable, pero que tienen más de maravilla que de honra y loa<sup>84</sup>.

A partir de estas premisas construye Juan de Mariana su historia de este reinado. Desde el mismo comienzo la dicotomía rey/letrado centra su atención:

¿Qué cosa más maravillosa que un príncipe, criado en la guerra y ejercitado en las armas desde su primera edad, haya tenido tanta noticia de la astrología, de la filosofía y de las historias, cuan grande apenas los hombres y ocupados solamente en sus estudios pocas veces alcanzan? Sus libros que publicó y sacó a luz de astrología y de la historia de España dan muestra de su grande ingenio y estudio increíble. ¿Qué cosa eso mismo más afrentosa que con tales letras y estudios, con que otro particular pudiera alcanzar gran poder, no saber él conservar y defender ni el imperio que los extraños le ofrecieron ni el reino que su padre le dejó?<sup>85</sup>

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> Cito por Solalinde, *Ibidem*, p. 16.

<sup>84</sup> J. de Mariana, *op. cit.*, I, p. 382.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

No será necesario resaltar las semejanzas que tiene este juicio con el que se desprende de nuestra obra.

Al calor de esta interpretación negativa del Rey Sabio y, mucho antes, como consecuencia de la enemiga de sus adversarios, se forjaron leyendas que tendían a atacar indirectamente al rey desvalorizando al sabio. El ejemplo más conocido —y con relevancia en el drama— es el de su supuesta soberbia al afirmar que él habría mejorado la Creación. Quizás la primera manifestación de la leyenda sea también la de sus creadores: el rey Pedro IV de Aragón o su cronista, Bernat Descoll<sup>86</sup>. Alfonso X no sería solamente un mal rey, sino también soberbio y hasta blasfemo como hombre de letras. La leyenda tuvo fortuna y aparece recogida por Diego Rodríguez de Almela en su *Valerio de las historias* (1487):

El rey don Alfonso decimo que hizo las partidas llamado el astrologo dixo que si el con dios estuiera o fuera su consejero que algunas cosas si lo dios creyera fueran mejor fechas que las el hizo<sup>87</sup>.

El motivo se enriquece con la supuesta ira divina contra el soberbio, tal como el personaje dramático cree firmemente:

Acaescio assi que vn cauallero de Pampliga llamado pero martinez ayo del infante don manuel vio en visión vn hombre muy fermoso en vestiduras blancas e dixo le como enel cielo era dada sentencia que el rey don Alfonso muriese deseredado y ouiesse mal fin. El cauallero le pregunto porque era esto que dios tal saña tenia: e dixo. Don alfonso estando en Sevilla dixo en plaça<sup>88</sup> que si el fuera con dios quando formo el mundo que muchas cosas emendara que se hizieran mejor que lo que se hizo e que por esto era ayrado dios contra el. E que si se arrepintiese de lo que dixera: e fiziesse penitencia: que luego la sentencia seria reuocada e le faria dios merced<sup>89</sup>.

El cuento legendario continúa con la actitud reincidente del Rey Sabio y la aparición de señales divinas que lo mueven al arrepentimiento. Rodríguez de Almela resume su ejemplarizante historia con una condena del Rey: «Con gran razón este rey soberuio e presumptuoso contra dios fue merecedor de los males que ouo»<sup>90</sup>.

Historia y leyenda se mezclan para ofrecer una imagen negativa, bien del rey, bien del sabio, bien de la unión de esos dos términos. Mariana recoge la leyenda, pese a su habitual reticencia ante lo fabuloso, y además recalca ese sentido de castigo de la divinidad, que también recoge Poyo en el drama:

<sup>86</sup> Cfr. A. García Solalinde, *op. cit.*, p. 17.

<sup>87</sup> Diego Rodríguez de Almela, *Valerio de las historias escolásticas y de España*, 1487. Cito por K. Toll (*op. cit.*, p. 46, n. 21), quien la recoge de la edición de 1527, f. 83 r.

<sup>88</sup> Obsérvese que en *Rey*, don Alfonso hace la ofensa «en secreto» (II, 1270). Su culpa, por tanto, es menor, pues la bravata no tiene una dimensión pública.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 47 (f. 83 v).

Castigo del Cielo sin duda, merecido por otras causas y por haberse atrevido con lengua desmandada y suelta, confiado en su ingenio y habilidad a reprender y poner tacha en las obras de la divina providencia y en la fábrica y composición del cuerpo humano; tal es la fama y voz del vulgo desde tiempo antiguo continuada de padres a hijos. Este atrevimiento castigó Dios con tratalle desta manera, revés que dicen él había alcanzado por el arte de astrología, en que era muy ejercitado, si arte se puede llamar, y no antes engaño y burla, que siempre será reprehendida y siempre tendrá valedores<sup>91</sup>.

Y, último dato sobre este punto, el mismo Poyo, en un momento seguramente muy posterior a la obra, sentenciaba así el destino de Alfonso X:

Justo castigo de Dios por algunas blasfemias que se cuentan dél. Dicen nuestras historias que dixo que si se hallara en la creación del mundo emendara muchas cosas conoçidamente herradas, y puso en el cuerpo humano algunas faltas y aduirtió algunas cosas, culpando en Dios la prouidencia, que muchas veces alcançan los hombres doctos de las buenas letras lo que les puede haçer más daño (*Discurso*, f. 71 r.).

Sin embargo, pese a recoger Poyo la leyenda contraria al Rey y participar de la opinión negativa de Mariana, su tratamiento del personaje dramático no es de ese tenor. Mal rey, sabio imprudente, pero hombre honrado y generoso. Al final de la obra, tal como se ha visto, es esta faceta humana, ejemplificada en su amor paternal, la que lo lleva a vencer la maldición.

La faceta de buen padre la pudo encontrar Salucio del Poyo en la *Crónica del rey don Alfonso X*, donde se da un mismo proceso de compensación de los errores políticos por el realce de su figura paternal. Cuando el Rey está lejos del país, tras su quimérico título de emperador, su hijo don Sancho sale a defender las desgarnecidas fronteras del sur. El Rey, nos dice la *Crónica*, no esperaba esta decisión y, así, su orgullo de padre se desborda:

E plogóle mucho por lo que ficiera don Sancho; e commo quiera que ante lo amaba como a su fijo, pero dende adelante, óvole mejor voluntad, e amóle e precióle mucho<sup>92</sup>.

Ya al final de su reinado, enfrentado a él, cuando llega la noticia falsa de la muerte de don Sancho su dolor es inmenso:

E cuando el rey don Alfonso vio en la carta que dicie que era muerto el infante don Sancho, su fijo, tomó muy grand pesar; e commo quier que lo non mostrase ante los que estaban ay, apartóse en una cámara solo, así que ome ninguno non osaba entrar a él, e comenzó a llorar por él muy fuertemente, e tan gran-

<sup>91</sup> J. de Mariana, *op. cit.*, I, p. 408.

<sup>92</sup> *Crónicas*, I (BAE LXVI), p. 52.

de fue el pesar que ende avía, que decía por él muy doloridas palabras, diciendo muchas veces que era muerto el mejor ome que avía en su linaje<sup>93</sup>.

Al acabar su relación, la *Crónica* no recoge los dos testamentos del Rey donde deshereda a su hijo rebelde<sup>94</sup>, sino que narra su perdón, ya en el lecho de muerte:

E cuando fue afincado de la dolencia dijo ante todos que perdonaba al infante don Sancho, su fijo heredero, que lo ficiera con mancebía, e que perdonaba a todos los sus naturales de los reinos el yerro que hicieron contra él...<sup>95</sup>

Salucio del Poyo recoge esta-halagüeña imagen humana de Alfonso X. Cuando don Sancho asesina a don Felipe y hace creer a su padre que todo es en su defensa, el Rey expresa su orgullo paterno de modo semejante a como lo hacía el de la *Crónica*:

De ser su padre me precio  
más que de muchas impresas  
que me ha visto hacer España  
en armas, virtud y letras...  
Todo me da eterna fama;  
pero más quiero que sea  
mi hijo el noble don Sancho,  
que merece fama eterna.

(II, 1684-1687, 1704-1707)

Cuando Salucio del Poyo pretende salvar a don Sancho, en el último acto, le hace decir:

¡Oh, Alfonso, padre y señor,  
perdón ausente te pido!  
Que si un hijo te ha vendido,  
aconsejole un traidor.

(II, 2586-2589)

El romance tradicional, que sigue el texto de la *Crónica*, también recurre a la justificación del Príncipe por mozo y mal aconsejado:

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 65. El romancero tradicional sigue el texto de la *Crónica de Alfonso X*:  
Nuevas de nuevo le vienen que el corazón le han quebrado,  
que don Sancho yace muerto; y con semblante cuitado,  
disimulando su pena por los que allí se han hallado,  
solo se entró en un retrete, ninguno lo ha acompañado.  
Pelaba su blanca barba muchas lágrimas llorando,  
con voces mucho crecidas decía: Rey desdichado,  
ya es muerto Sancho, tu hijo, que te había desheredado...  
Muerto es el mejor hombre que en su linaje es hallado...  
(*Romancero*, II, pp. 26-27.)

<sup>94</sup> Los incluye Solalinde en su edición citada, pp. 224-242.

<sup>95</sup> *Crónicas*, I, p. 66. Don Sancho «lo ficiera con mancebía», esto es, lo había hecho como consecuencia de sus pocos años, de su mocedad. El romance citado reitera esta justificación: «Y si erró fue como mozo / ignorante del pecado» (*Romancero*, II, p. 27).



Que si se alzó contra ti  
fue por mal aconsejado,  
que no por su voluntad...<sup>96</sup>

El final de *Rey* restaura el orden con el perdón del padre y el arrepentimiento —y la disculpa— de don Sancho:

*Alfonso*            Todo el mal que me heciste  
                         mi mucho amor lo borró,  
                         porque soy buen padre yo,  
                         aunque tú mal hijo fuiste...  
*Don Sancho*        A tus pies arrodillado,  
                         humilde perdón te pido;  
                         que si te tengo ofendido,  
                         fue por mal aconsejado.  
                         (III, 2734-2737, 2742-2745)

Menos atractiva es la realidad histórica de la facilidad de Alfonso X para derrochar. Llorente Espinel, el mayoral y «precurador» de *Rey*, recordaba una crítica presente en la *Crónica*:

Y ninguna razón hallo  
en el que es rey verdadero,  
de hacer rico al extranjero  
y empobrecer al vasallo.  
(III, 2248-2251)

El Alfonso X histórico mantuvo con los fondos públicos al desheredado rey de Portugal, don Sancho, cuando éste acudió a él<sup>97</sup>. Retiró el tributo que le pasaba el reino de Portugal<sup>98</sup>. Pero el hecho más destacado es el pago del rescate del emperador de Constantinopla, que Poyo recoge en su drama. La *Crónica* narra el novelesco episodio con todo lujo de detalles:

E estando en aquella cibdad, dijéronle que venía a él una emperatriz de Constantinopla que tenía su marido captivo en tierra del Soldán, e venían con ella treinta dueñas todas vestidas de negro. E el Rey saliola a rescibir con gran gente, e fizole mucha honra...<sup>99</sup>

El Soldán pedía cincuenta quintales de plata —como en *Rey*—, y la Emperatriz tenía ya los dos tercios que le habían dado el Papa y el rey de Francia. Sólo faltaba Alfonso, y la Emperatriz se niega a comer hasta que no reciba una

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> *Crónicas*, I, p. 7.

<sup>98</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 12.

respuesta a su petición. El magnánimo Alfonso no paga un tercio, sino que en un arranque de hidalguía paga la totalidad del rescate:

E a los veinte días diole los cincuenta quintales de plata, e mandó que tornase lo que había tomado al Papa e al rey de Francia, e ella tornó lo suyo al Rey y al Apostólico, e contóles cómo le contesciera con el Rey don Alfonso. E todos cuantos lo oyeron precieron mucho a este rey de Castilla...<sup>100</sup>

El cronista, en cambio, añade la siguiente apostilla: «Pero esto e otras cosas atales que este rey fizo trajieron grand empobrecimiento en los reinos de Castilla e León»<sup>101</sup>. El cronista, como el tesorero de *Rey*, no puede entender la explicación que el propio Alfonso X da más adelante:

E porque habían dicho al Rey que aquellos ricos omes decían que el Rey empobrecía la tierra dando algo a las gentes de otros reinos, e otrosí por lo del Imperio, díjoles que si él daba algo a los omes de otras tierras, que lo hacía por honra de las gentes de sus reinos, e por esto que más amados e más presciados eran los del su señorío en todo el mundo que nunca fueran<sup>102</sup>.

Razones de prestigio, de lo que hoy llamaríamos política exterior, que difícilmente podrían ser entendidas por sus vasallos. Las razones de Poyo para recoger este episodio son evidentes: de una parte introduce un motivo cargado de sugerencias literarias y, de otra, un expresivo síntoma de imprudencia política.

Por supuesto, lo más llamativo del tratamiento de las fuentes históricas por parte de Poyo es su deformación voluntaria. El cambio más significativo es ese triunfo final de Alfonso X sobre su hijo, que no corresponde en absoluto a la realidad<sup>103</sup>. Igual caso de justicia poética se da con el arzobispo de Toledo, don Sancho, triunfador en *Rey* y vencido y muerto en la realidad histórica, antes de darse el enfrentamiento por el trono. Don Sancho, que era infante de Aragón, como hijo de don Jaime, murió en la batalla de Martos en 1313<sup>104</sup>. Por la misma

<sup>100</sup> *Ibidem*. El romancero sigue esta narración:

De la gran Constantinopla su emperatriz se partía;  
a Burgos había llegado do está el buen rey de Castilla,  
don Alfonso era llamado, hijo del rey que a Sevilla  
conquistó como valiente con toda el Andalucía.  
Treinta dueñas trae consigo; todas de negro vestían...  
(*Romancero*, II, p. 18.)

Juan de la Cueva tiene otro romance sobre el mismo tema y con igual desarrollo, aunque en él se indica que la Emperatriz va «peregrinando», matiz que falta en el anterior y en la *Crónica*, pero que se resalta en *Rey*, donde aparece vestida de peregrina (*Ibidem*, p. 19).

<sup>101</sup> *Crónicas*, I, p. 13.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>103</sup> Sin embargo, un par de romances publicados por Durán ofrecen un final feliz para Alfonso X. Son los números 950 y 951 del *Romancero*, II, pp. 25-26.

<sup>104</sup> *Crónicas*, I, pp. 50-51.

época murió también, en enfrentamiento con Abén Yuzaf, el primero rebelde y después leal don Nuño de Lara<sup>105</sup>. A todos ellos preserva Poyo para asistir a la apoteosis final de la victoria *merecida* de Alfonso X.

Igualmente significativo es que Poyo haga a don Sancho asesino de su tío don Felipe, el traidor. El suceso es totalmente ficticio, aunque el don Sancho real —apodado el Bravo— era capaz de eso y de mucho más, como lo demostró sobradamente. Pero aunque no sea real, sí recuerda el asesinato de don Fadrique, hermano también de Alfonso X, que no fue ejecutado precisamente por don Sancho, sino a instancias del propio Rey<sup>106</sup>. De este modo, Salucio del Poyo salva una vez más la calidad humana de su protagonista.

Un último punto que merece comentario es el papel de los moros en la comedia y, más concretamente, el de Abén Yuzaf. Desde la perspectiva del siglo XVII, Salucio de Poyo presenta a los traidores apoyados en el enemigo natural de España. Son las consabidas y reiteradas alusiones al conde don Julián, presentes en los dramas ya vistos. La realidad histórica del siglo XIII era tan diferente a la del XVII que impedía su reflejo historicista y verídico. En la realidad, por poner algunos ejemplos, don Nuño pasó a Granada y desde ahí combatió a su rey hasta que, cambiada la situación, murió frente a los moros como adelantado de la frontera. Pero —más difícil todavía—, el mismo Alfonso X, que se las vio y se las deseó para pararle los pies a Abén Yuzaf, cuando se dio el enfrentamiento final con su hijo tuvo como aliado, ni más ni menos, al poderoso caudillo moro, quien a su vez hubo de enfrentarse al rey de Granada, que apoyaba a don Sancho. En *Rey* la baraja está colocada con un orden mucho más claro, aunque habría que resaltar el respeto con que están tratados tanto el Soldán como Abén Yuzaf.

En general, el método seguido por Salucio del Poyo es el habitual en él, así como en otros dramaturgos: síntesis de sucesos históricos, sin respetar la cronología; interpretación ética —el cómo debiera haber sido—, y respeto, pese a lo anterior, de las líneas maestras de la época de su historia. En *Rey* tenemos ese fondo histórico en casi todos los episodios que se suceden, desde el rechazo de doña Cristina hasta el momento de la «renuncia» final en don Sancho, pasando por las conspiraciones —con cartas incluidas— de don Felipe. Tales piezas se cosen y tiñen con un criterio que es puramente dramático, por una parte, y sujeto, por otra, a la finalidad ética que nunca falta en Poyo.

## V. UN DRAMA BÍBLICO

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 53.

### V.1. Singularidad de *La vida y muerte de Judas*

*Judas* presenta una nueva faceta de Poyo, tanto en el tratamiento de los temas y su selección como en los ambientes. Por una vez, la acción dramática no se recrea en ámbitos palaciegos, aunque no falten estos, y se sitúa en el marco temporal y argumental del Nuevo Testamento. Tampoco faltan reyes y príncipes, pero ya no son los de la historia española, sino verdaderos déspotas orientales, viciosos y corruptos. El tema histórico nacional deja paso a un tema religioso, con un tratamiento entre bíblico y legendario. Pero, a pesar de todo ello, la Palestina donde se mueven los personajes es perfectamente anacrónica. Es más, curiosamente Salucio del Poyo va a hacer su retrato más costumbrista de la sociedad española de su momento en esa tierra supuestamente bíblica. Trajes, costumbres y oficios hacen referencia, en última instancia, a la España de Poyo y sus espectadores.

Estos son sólo algunos de los elementos que diferencian a *Judas* del resto de la obra conocida del dramaturgo. Otros, no menos importantes, tienen que ver con la vertiente estilística, donde se aprecia una versificación más esmerada y un mayor tono lírico, con una selección más brillante de imágenes poéticas. Ejemplo de esto último es el soneto en boca de Dimas (II, 1735-1748)<sup>1</sup>, que sin ser nada extraordinario, al menos no es tan impresentable como los de los dramas anteriores. La misma canción de los truhanes (II, 2610-2747) —superpuesta como comentario de la acción— tiene una agilidad y una brillantez fónica destacables.

En cuanto a problemas cronológicos, en el apartado bibliográfico hemos reseñado las opiniones existentes sobre la fecha del llamado *Tomo antiguo*<sup>2</sup>. Courtney Bruerton, al analizar la versificación de esta obra, tropieza con una contradicción entre la fecha de 1620, en que se dan los primeros casos de silvas del grupo cuarto<sup>3</sup>, y la supuesta muerte de Poyo en 1614. La posible representación de *Judas* en 1610, en Lima, vendría a complicar aun más las cosas. Todo ello obliga a Bruerton a esbozar una teoría arriesgada: Poyo habría escrito la comedia entre

<sup>1</sup> Transcribo el texto según la edición, ya citada, de Adolf Schaeffer (1887). Suplo en las citas el acto y la numeración de los versos, que Schaeffer no indica. Cuando redacto esto, se encuentra en prensa una nueva edición de *Judas*, realizada —como ya se ha dicho— por María del Carmen Hernández Valcárcel, para la Academia Alfonso X, de Murcia.

<sup>2</sup> Vid. II.3.1.

<sup>3</sup> En la catalogación de Morley y Bruerton, las silvas del grupo cuarto son las estrofas de versos de siete y once sílabas, rimadas en los pares y de distribución irregular. Cfr. C. Bruerton, «The Date», p. 354.



1604 y 1614, y los pasajes de *suelos* habrían sido transformados por un corrector entre 1620 y la fecha de impresión del *Tomo*<sup>4</sup>. Sin embargo, como sabemos que Poyo vivía aún hacia 1620, en que compuso su *Discurso*, nada permite descartar que *Judas* fuese compuesta, originalmente, en las fechas indicadas por Bruerton en primer lugar. Es más fácil suponer que la obra representada en Lima fuese otra sobre el mismo tema, que no imaginar un arreglo parcial posterior, aunque éste pudiese ser del mismo Poyo. Una fecha tan tardía, además, permite explicar las diferencias de factura entre *Judas* y los dramas anteriores<sup>5</sup>.

## V.2. Análisis de la acción dramática

### V.2.1. Sinopsis argumental.

Dado lo complejo del argumento del drama, convendrá hacer un breve extracto del mismo. Debe tenerse en cuenta que el hecho de que tenga treinta y cuatro personajes obliga a que la síntesis sea muy apretada<sup>6</sup>.

#### a. Acto primero.

Judas aparece en palacio como hijo mayor y heredero del rey Herodes. La mujer de éste, Herodías, ante la actitud hostil y pendenciera del Príncipe, confiesa a su marido que no es realmente su hijo, sino que lo halló abandonado en una playa. Herodías se creía estéril y fingió el embarazo y parto. Sin embargo, poco después tuvo a Arquelao, «hijo obediente, / justo, afable, manso, y pío» (I, 161-162). Judas abofetea a la Reina, mata a Arquelao y huye.

Aparece en escena una partida de ladrones: Barrabás, Grismas —llamado el «mal ladrón»— y el Capitán. En la playa ayudan a San Pedro y a San Andrés, pescadores, a recoger las redes. Envueltos en ellas aparecen Judas Iscariote y Dimas, llamado el «buen ladrón». Los dos naufragos van a narrar sus respectivas

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 355: «In *La vida y muerte de Judas*, the *sil.* 4.<sup>o</sup> is followed, after the entrance of a character, by *suelos* 60, and then *canción* 16. It seems probable that Poyo wrote the entire passage originally in *su.* and that the first part was changed, some time between 1620 and the date of printing. From the originality of the play one might infer that it long held the boards and that a later poet, in the period when *su.* were already old-fashioned, rewrote part of this passage in the newer style. From what is known at present concerning the development of Spanish dramatic versification there is no reason to believe that the play performed in Lima in 1610 contained *silva* 4.<sup>o</sup>.»

<sup>5</sup> Claro que existe una explicación aun más simple: que *Judas* no sea realmente de Poyo.

<sup>6</sup> Los personajes que figuran en el reparto inicial son, exactamente, treinta y uno, pero no están todos los que después aparecen en escena. Por ejemplo, falta Barrabás, que es uno de los fundamentales. Como curiosidad, habría que mencionar la indecisión de Poyo en cuanto al nombre del «mal ladrón». *Gestas* lo llama en ese reparto, pero en el texto será llamado, en casi todas las ocasiones, *Grismas*.

historias. La de Dimas es desdichada, y en ella destaca el hecho de haber salvado la vida siempre en viernes. La de Judas horroriza incluso a Grismas, pues expone de modo cínico e indiferente la larga lista de sus desorbitadas crueldades. Unos y otros le recomiendan vida de penitencia con San Juan Bautista. Dimas, por el contrario, cumple su promesa de hacer aquello que hiciese el primero que se encontrase al volver a su tierra. Así, se incorpora a la partida, pero su comportamiento es en todo momento de típico bandido generoso.

#### b. Acto segundo

Judas opta por abandonar a San Juan Bautista. Éste aparece en un par de escenas como predicador, con constantes llamadas a la penitencia. Los personajes se acercan a él para saber de su futuro. Grismas, el mal ladrón, se reafirma en su idea de que inevitablemente será crucificado. Dimas, en cambio, busca en las palabras del Bautista una esperanza.

En Jerusalén, Judas traiciona por una recompensa a su antiguo salvador, el Capitán. Pilatos se fija en él y lo nombra su dispensero. Al pie del palacio hay un huerto con manzanas, cuidado por Simón y Arbolea. Allí acude Dimas para servir, lejos de los sobresaltos de su existencia anterior. Neja, la mujer de Pilatos, se encapricha de la manzanas y el dispensero Judas, ansioso de privar, salta al huerto para ofrecérselas. Discute con Simón, a quien en un principio llama «padre honrado» (II, 1775), y al final lo asesina. Dimas es llevado a la cárcel.

Pilatos, a instancias de Neja, casa a Arbolea con el asesino de su marido, Judas. Pronto descubren ambos que son madre e hijo, aparte de esposos. Judas ha matado a su padre y se ha casado con su propia madre. Arbolea cuenta entonces su historia, que enlaza con la anterior de Herodías: le fue anunciado que pariría un monstruo de crueldad y ella y Simón decidieron arrojarlo al mar en un canastillo. Desesperado ante esta nueva revelación, Judas arroja a su madre-esposa a una noria y huye. Sin embargo, escucha un nuevo consejo: puede ir a servir a Jesús como discípulo y purgar así sus pecados.

#### c. Acto tercero

Judas es el apóstol dispensero, pero se ha hartado de servir sin otro beneficio que sus sisas. Marcha a la sinagoga y vende a Jesucristo por treinta monedas. Herodes, que se encuentra en Jerusalén, rechaza juzgar el caso y le pasa la responsabilidad a Pilatos. Nuevos consejos a Judas y comienzo de arrepentimiento. Entre tanto, Herodes y Pilatos se reúnen con sus mujeres en una fiesta. Mientras cantan los músicos, el pueblo pide la muerte de Jesucristo. Neja tiene una visión y quiere impedir esa muerte.

En la cárcel, Grismas, Dimas y Barrabás esperan ver quién de ellos se salvará. Barrabás será el afortunado y Dimas, confiado en que era viernes, llora su desconcierto. Fuera de allí, Judas devuelve el dinero y a continuación se ahorca. Los mismos demonios arrastran su cuerpo a los infiernos.

La escena final, de gran efecto, muestra las tres cruces en el Gólgota. Dimas pide a Jesús su salvación y éste se la asegura. Por el contrario, Grismas no quiere ni puede creer que Jesucristo, quien «está en carnes» (II, 3074), pueda hacer nada por él.

### V.2.2. Distribución y funciones de los personajes.

Antes de intentar ofrecer un análisis de la acción, conviene reiterar que lo anterior es únicamente un extracto posible del argumento, uno de los extractos posibles. Está en él precisamente aquello que nos parece más relevante para la comprensión total de la obra. Klaus Toll ofrece en su reseña, por ejemplo, una brevísima sinopsis en la que el personaje tan significativo e importante del «buen ladrón» aparece una sola vez, y de pasada, mientras que Judas centra todo el relato<sup>7</sup>. A su vez, Gillet utiliza siete páginas con tipos pequeños para resumir —con algún pequeño error— el desarrollo argumental, pero no menciona la salvación final de Dimas<sup>8</sup>.

Viene esto a cuento de lo compleja, intrincada y revuelta que es esta obra en su desarrollo dramático. La unidad de acción, visible en las obras anteriores de Poyo, es ahora muy dudosa. El hilo argumental que arrastra la figura eje de Judas se enmaraña constantemente en los treinta y tantos personajes restantes. Destacar determinadas líneas sobre otras y arrojar luz sobre unos personajes a expensas del resto es, ya, un ejercicio de interpretación.

Súmese a ello lo contradictorias que son las fuentes utilizadas —asunto que habrá que estudiar después— y lo que el mismo dramaturgo añade de su propia cosecha. La impresión global es, por tanto, de hinchazón desmesurada. Judas aparece como un recargado retablo barroco, lleno de figuras, donde se entremezcla lo profano con lo sagrado, el sermón con el entretenimiento, la Biblia con la leyenda<sup>9</sup>.

Y puesto que la acción dramática depende de las acciones particulares de los personajes, parece lógico, como primer paso, poner orden entre ellos. Habría que discernir cuáles tiene una *función pertinente y activa* en su desarrollo y cuáles tienen una *función meramente auxiliar*<sup>10</sup>.

Auxiliar es, desde luego, la de un elenco de personajes que se limitan a estar en escena como telón de fondo costumbrista o pintoresquista. Otro tanto sucede con aquellos que se encargan de subrayar, con sus comentarios, las acciones de los

<sup>7</sup> K. Toll, *op. cit.*, p. 25.

<sup>8</sup> Joseph E. Gillet, «Traces of the Judas-legend in Spain», *Revue Hispanique*, LXV, 1925, p. 330.

<sup>9</sup> A. Schaeffer, de modo desorbitado, compara el episodio de la cárcel a «una sombría escena de Rembrandt» (*Geschichte*, I, p. 281).

<sup>10</sup> Dado el carácter de nuestro estudio, evito recurrir a un terminología más compleja, como es la utilizada por Propp, Greimas, Barthes o Todorov, por citar algunos modelos. Por tanto, el término *auxiliar* no debe ser entendido en la acepción estricta de Propp, pues en nuestro caso incorporaría además funciones del *donante*, el *mandatario*, etc.

personajes principales<sup>11</sup>. La lista podría ampliarse con los que, si en ocasiones ocupan el centro de la escena, tienen una función casi exclusivamente de carácter retórico, pues son simples consejeros o predicadores. Estos últimos refuerzan el contenido doctrinal de la obra, pero ni ellos ni los anteriores conducen realmente la acción<sup>12</sup>. Un último tipo de auxiliares serían aquellos que aparecen como víctimas, esto es, caracterizadores indirectos de la maldad de otros personajes<sup>13</sup>. Por supuesto, Dimas, pese a ser víctima, tiene un papel activo que excede esa caracterización indicada.

A partir de aquí se hace más arriesgado recortar el censo. A pesar de ello, se puede prescindir de Cristo y de Caifás, pese a la relevancia de sus cortas intervenciones —lógicamente opuestas—, pues ni uno ni otro tienen entidad como personajes dramáticos<sup>14</sup>.

De este modo se reduce considerablemente el número de personajes a estudiar. De los treinta y uno o treinta y cuatro iniciales restan solamente once. Pero, además, estos once pueden ser divididos, a su vez, según los atributos que Poyo les fija, en cuatro grupos:

A. *Los ladrones*. Que pueden ser «buenos» (como el Capitán, pero fundamentalmente Dimas) o «malos» (Grismas y Barrabás).

B. *Los poderosos o los gobernantes*. Herodes y Herodías, por una parte, y Poncio Pilatos y Neja, por otra. Aunque enfrentados en un principio, al final se reconcilian. Su caracterización es negativa, como corresponde a quienes condenan, de hecho, a Jesús.

C. *Los padres*. Son Simón y Arbolea, padres auténticos de Judas. Aunque de escasa entidad como personajes, su valor estructural es relevante y a Arbolea, en concreto, le corresponde producir la anagnórisis de Judas.

D. *Judas*. Es el traidor, la encarnación del Mal en su grado máximo, por lo cual no se integra en ningún otro grupo.

### V.2.3. El itinerario de Judas.

Dentro del marco que acabamos de delimitar, la figura de Judas Iscariote ocupa un lógico papel central. Salicio del Poyo lo hace aparecer en todos los nú-

<sup>11</sup> Por lo general coinciden estos con los anteriores. Serían los siguientes personajes: Joseph de Arimatía, San Andrés, San Pedro, Tadeo, Simón Cirineo, Rubén, San Lucas, San Mateo, el Letor, Anás, los dos Truhanes o Músicos (Rosio y Tupelo), Mucio, el Alcaide, el Escribano y todos los personajes con simple papel de figurantes (Paje, San Juan Evangelista, las Marías, dos Demonios, Soldados, etc.). En total, quince personajes, sin contar los figurantes. Incluso contando con los dobles, es de imaginar que la obra requeriría un numeroso elenco de actores.

<sup>12</sup> Es el caso de Malco, Longinos y San Juan Bautista.

<sup>13</sup> Son víctimas: Arquelao, Levi y Susana. Esta última está, sin embargo, en todos los actos. Aparte su relación con el llamado «campo del alfarero» o «de sangre», parece una contrafigura irónica de la casta Susana (*Dn.* XIII, 1-64): es joven y está casada, precisamente, con el viejo Levi. Susana, siempre corriendo de un lado a otro, siempre perseguida, parece tener una cierta función de reclamo erótico en su actuación.

<sup>14</sup> O, si se prefiere, como *actantes*; esto es, generadores de acción dramática.



cleos relevantes del drama —excepto el último— y su intervención altera la vida del resto de los personajes.

Su aparición en escena se da desde el arranque de la acción. Ésta se presenta, al comienzo, a mitad de su desarrollo ideal: cuando Judas pisa el tablado es un príncipe heredero, supuesto hijo de Herodes y Herodías. Su origen, la cadena de circunstancias que lo han llevado a esa sorprendente posición se irán desvelando de modo progresivo. Herodías primero (I, 121-273), Arbolea después (II, 2035-2112), deshacen en sucesivas informaciones —de adelante hacia atrás— ese enredo inicial.

La información de Herodías, provocada por las maldades de Judas, produce en éste una agudización de su envidia hacia el hijo legítimo. Es ésta la primera oposición de la obra y tiene un marcado carácter cainita: el malvado Judas asesina a su «hermano» Arquelaos, antítesis de su personalidad. Judas huye y comienza su errabunda existencia.

En el segundo núcleo de la obra, junto a los ladrones, su presencia produce una significativa alteración del marco preestablecido. Su aparición junto a Dimas, envueltos ambos en las mismas redes, resalta un primer contraste: Judas es la antítesis de Dimas. Pero, además, su extrema maldad provoca un corrimiento en el sistema de oposiciones establecido entre los ladrones:

Capitán / Grismas, Barrabás →  
Capitán, Grismas, Barrabás, Dimas / Judas

No hay maldad humana comparable a la de Judas, y él mismo lo proclama:

Yo soy hijo del diablo  
o quien sea...  
(I, 674-675)

Como consecuencia de ese primer contacto, los «buenos» habrán de pagar más tarde las consecuencias. Como se puede concluir del relato de sus andanzas (I, 671-835), y como confirma el desarrollo de la obra, Judas acarrea todo tipo de males a cuantos personajes positivos le ofrecen su ayuda.

Judas desaparece al final del primer acto para ir con San Juan Bautista, quien «anuncia» a Jesús. Al final del acto siguiente, Judas irá a servir al mismo Jesucristo, según una disposición paralelística de la acción. En uno y otro caso el impulso viene de fuera, mediante un consejo. Como sucederá al comienzo del tercer acto con Jesús, Judas abandona al Bautista al comienzo del segundo acto<sup>15</sup>.

La delación y muerte del Capitán, su antiguo salvador, lo hacen aparecer como tipo interesante a los ojos de Poncio Pilatos, quien le abre las puertas de su palacio. Tras su inicial caída del palacio de Herodes, Judas regresa a una situación de privilegio. Pero la vuelta al estamento de los gobernantes es solamente un

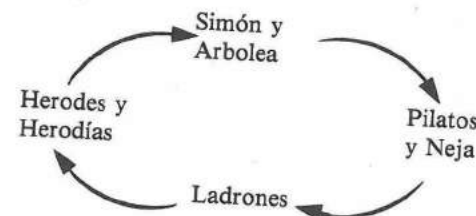
<sup>15</sup> Con San Juan Bautista la traición de Judas no puede pasar del simple abandono. El mismo Bautista afirma que está reservado para «postre de una comida» (II, 1425).

primer paso en ese regreso, en esa búsqueda inconsciente de su origen. Pilatos y Neja son el umbral del reencuentro con su punto de partida, con sus auténticos padres, que viven bajo las ventanas del palacio.

El destino —¿la predestinación?— lo mueve bajo forma de casualidad. El círculo parece cerrarse: Judas derrama la sangre de su padre —su propia sangre— y se casa con su madre. Ha regresado a aquel punto de partida situado fuera del comienzo de la obra y lo ha hecho mediante una grave transgresión del orden natural, si bien él lo desconoce. El desvelamiento no sólo produce la muerte de su madre —cosa nimia para Judas—, sino que lo pone en puertas de la desesperación. Su propio rostro le horroriza. La maldad indiferente de antes da lugar ahora a un primer atisbo de abandono:

Ya no hay para mí perdón;  
ahorcarme quiero...  
(II, 2142-2143)

Pero Judas aún debe cumplir otra parte, decisiva, de su destino: traicionar a Jesús. Hasta aquí, los dos primeros actos cierran un círculo maligno, y lo cierran con su misma sangre, tras ser a un tiempo hijo y marido de Arbolea:



El tercer acto acarrea la sanción definitiva, tras un purgatorio que se le concede. El último consejero —o el penúltimo— le ha hablado de Jesucristo, como antes le habían hablado del Bautista. Judas, tras matar a su madre, no puede aún ahorcarse, como es su deseo. Ante él se ofrece el tercer acto de la obra como una prórroga de doble sentido: servir a Jesús significa tanto la posibilidad del perdón como la posibilidad de ahondar al máximo su culpa. Pero a la suprema posibilidad de perdón le sucede la suprema traición y, finalmente, el supremo castigo. Judas ha derrochado ese último acto —hecho y jornada— que se le ofrece. La última oposición que afronta es ya, de modo radical, consigo mismo: Judas contra Judas. Se ahorca, y los mismos demonios salen a escena para arrastrar su cuerpo a los infiernos. La mayor de las transgresiones se sanciona con el mayor de los castigos.

No hace falta mencionar las implicaciones de orden teológico que ello supone. Puesto que lo veremos más adelante, como componente temático, ahora sólo cabe subrayar el cómo soluciona Salucio del Poyo en términos dramáticos el evidente conflicto entre la dimensión trágica de Judas, hermano de Edipo, y su dimensión providencial, como traidor esperado por Jesús. Pero, ¿realmente lo soluciona Poyo?



Judas es un personaje singular bajo todos los puntos de vista. En él no se da la posibilidad de poder ser incluido en cualquiera de los agrupamientos planteados, a no ser con el mismísimo Satanás, pero éste no es un personaje del drama. Por tanto, Judas camina errante y a solas con su destino, cerrando él mismo todas las puertas, estimado solamente por personajes como Herodes —en un primer momento— o Pilatos. Él mismo, en solitario, configura así la principal línea argumental de la obra.

#### V.2.4. *La acción secundaria: el buen y el mal ladrón.*

El sentido moral de la obra, como veremos, se juega en un plano más humano, menos demoníaco. Judas Iscariote no admite rival, excede cualquier límite humano y, por tanto, no sirve como término de comparación. Parece como si el mismo Poyo fuese consciente de que, frente a él, cualquier malhechor podría aparecer como un santo.

Por tanto, individualizada la encarnación del Mal en Judas, el juego de oposiciones bondad/maldad, esperanza/desesperanza, se plantea en términos humanos entre Grismas y Dimas, fundamentalmente. Ésta es la línea de acción secundaria, aunque su trascendencia temática y doctrinal sea por lo menos comparable a la que representa Judas Iscariote.

La oposición entre el buen y el mal ladrón, tal como se les denomina al menos en trece ocasiones<sup>16</sup>, recorre la obra hasta su conclusión. Los destinos de ambos son, aparentemente, paralelos: ladrones, compañeros de partida, perseguidos y, por fin, crucificados juntos. Pero el dibujo global de sus acciones no puede ocultar la distinta calidad de uno y otro. Asaltan juntos a Leví, Susana y Tadeo, o a San Juan Bautista, pero Dimas, en última instancia, cambia el sentido original de la acción. En el primer caso al redistribuir el dinero de Leví; en el segundo, al ser él y no Grismas quien escucha los consejos del santo. Pero la diferencia fundamental es que Dimas lucha contra su destino movido por la esperanza, mientras que Grismas se deja simplemente arrastrar, desengañado y escéptico.

El final de la obra enlaza todos los cabos sueltos y da sentido al aparente sinsentido de la vida de Dimas. La obra se resuelve en ironía dramática. Barrabás, un ladrón malo, alcanza la libertad, mientras que el buen ladrón, Dimas, es crucificado<sup>17</sup>. La paradoja no requiere mayor comentario. Ese viernes —día fausto para él— Dimas alcanza con su muerte junto al Redentor el mayor premio. Grismas, como Judas antes, se condena a sí mismo, pues muere con la misma desesperanza con que ha vivido.

<sup>16</sup> En vv. 665, 948, 1005, 1008, 1041, 1102, 1104, 1156, 1463, 1468, 1469, 2800 y 2862.

<sup>17</sup> Poyo suaviza lo chocante del caso de Barrabás. Cuando la conclusión del drama, dirá impresionado ante la suerte de sus compañeros: «La libertad en que estoy, / se debe a Jesús...» (III, 3004-3005).

### V.3. Las fuentes

La especial importancia que tienen en esta obra las fuentes utilizadas, obliga a alterar el esquema de capítulos anteriores. En este caso las fuentes imponen su molde de un modo que afecta incluso al sentido global. No hay un modelo, sino varios modelos de raigambre distinta y que dificultosamente buscan acomodarse entre sí. Por tanto, antes de analizar las posibles interpretaciones, conviene echar un vistazo a los motivos legendarios, bíblicos y literarios que están presentes en *Judas*.

#### V.3.1. *Fuentes legendarias.*

Las fuentes legendarias del personaje central son, evidentemente, muy antiguas, variadas y sincréticas. El personaje del mal apóstol se confunde con Edipo y llega a contaminar a santos cristianos, como San Albano, San Gregorio o San Julián el Hospitalario<sup>18</sup>, todos ellos tan diferentes. La acción parricida, el incesto y la expiación serían, según Caro Baroja, los elementos comunes<sup>19</sup>.

La narración legendaria de la vida de Judas corre escrita por Europa, según muestra Paull Franklin Baum, desde el siglo XI<sup>20</sup>. Su mayor popularidad y desarrollo se da desde finales del XIII, cuando Jacobo de Vorágine la incorpora en su *De vitis sanctorum*, más conocido como la *Legenda aurea*<sup>21</sup>.

En cuanto a su desarrollo en el folclore y en la literatura españolas, Joseph E. Gillet ha rastreado su pista desde muy temprano<sup>22</sup>. La caracterización españo-

<sup>18</sup> Para la interrelación de motivos míticos y legendarios en este tema, y para su fortuna literaria, vid. Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969, pp. 129-133, 146-147. En su obra *Ritos y mitos equívocos* (Istmo, Madrid, 1974, pp. 182-196) vuelve sobre la cuestión, con abundante bibliografía y un análisis pormenorizado de sus manifestaciones.

<sup>19</sup> J. Caro Baroja, *Literatura*, p. 131.

<sup>20</sup> Paull Franklin Baum, «The Medieval Legend of Judas Iscariote», *Publications of the Modern Language Association*, XXXI, 1916, pp. 481-532.

<sup>21</sup> Jacobo de Vorágine debió escribirla hacia 1264. Hay edición reciente en castellano: *La leyenda dorada*, Alianza Editorial, Madrid, 1982 (2 vols.). La leyenda de Judas está al comienzo del capítulo XLV, dedicado a San Matías (I, pp. 180-182).

<sup>22</sup> J. E. Gillet, *op. cit.*, pp. 316-341. Del mismo autor se puede consultar un artículo posterior sobre la figura del judío errante, estrechamente relacionada con la leyenda de Judas: «Traces of the Wandering Jew in Spain», *Romanic Review*, XXII, 1931, pp. 16-27.

la de Judas, ampliación de la leyenda común europea, lo define como pelirrojo<sup>23</sup>, calabrés (o portugués o cordobés)<sup>24</sup>, y su oficio es el de despensero, asociado en España a ladrón<sup>25</sup>. Por último, en el folclore Judas es el prototipo reconocido del traidor y del falso<sup>26</sup>.

En esta tradición se inserta el drama de Poyo. Las líneas generales de la versión de Vorágine son coincidentes con el desarrollo que hemos visto en la sinopsis argumental. Judas es anunciado en sueños como un ser malvado; los padres lo abandonan en un cestillo sobre el mar; una reina supuestamente estéril lo hace pasar como su hijo, aunque después tiene uno propio; Judas es extremadamente perverso y la Reina revela su origen al Rey; Judas mata al hijo, etc., etc. Solamente observamos —al margen de todo el entorno ficticio y literario del drama— algunas pequeñas diferencias: los nombres de los padres de Judas son Rubén (o Simón) y Ciborea; los padres adoptivos no son Herodes y Herodías; Neja no aparece y, por último, Judas no mata a su madre.

La leyenda siguió su curso por vía tradicional y por vía literaria. Un precioso ejemplo de la primera es la narración, muy posiblemente de fuente oral, que publicó Foulché-Delbosc en 1916 con el título de *Historia de la vida de Judas Escariote*<sup>27</sup>. El mismo Foulché-Delbosc señalaba así sus semejanzas y diferencias con la versión de Vorágine:

Dans un volumineux manuscrit in-folio composé de textes et de documents copiés vers la fin du seizième siècle se trouve une *Historia de la vida de Judas Escariote* qui n'est autre que la légende de Jacques de Voragine, mais sensiblement amplifiée et développée, agrémentée de détails et de dialogues qui ne figurent pas dans l'original latin<sup>28</sup>.

Pero una diferencia con respecto a la *Legenda aurea* tiene para nosotros especial relevancia: los nombres de los padres de Judas son ahora Simón y Aborea<sup>29</sup>. La coincidencia con los Simón y Arbolea de Poyo es evidente y parece indicar que el dramaturgo tuvo en cuenta una versión oral —ésta u otra

<sup>23</sup> J. E. Gillet, «The Judas-legend», pp. 316-320.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 320-321.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 321-322. Una expresión literaria del motivo, aparte las aducidas por Gillet, se encuentra en el paisano de Poyo Andrés de Claramonte, autor de un canto *A Judas Escariot*, donde se lee:

Por maldito despensero  
el mundo es bien que os celebre,  
pues pensáis al pueblo fiero  
venderle gato por liebre  
y dais de balde un cordero...

(A. de Claramonte, *op. cit.*, f. 155 r.)

<sup>26</sup> J. E. Gillet, «The Judas-legend», pp. 322-326.

<sup>27</sup> R. Foulché-Delbosc, «La légende de Judas Escariote», *Revue Hispanique*, XXXVI, 1916, pp. 135-149.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>29</sup> Foulché-Delbosc, tras señalarlo, cambia de modo arbitrario en el texto el nombre de Aborea por el de Ciborea, que corresponde a la *Legenda*. J. E. Gillet ha señalado esta coincidencia Aborea-Arbolea («The Judas-legend», p. 336).

parecida— a la hora de adaptarla a la escena. Como en Poyo, esta versión hace de la Reina mujer de Herodes, aunque coincide con Vorágine en no mencionar a Neja ni la muerte de su madre. Estos elementos habrá que considerarlos, pues, como elaboración original del dramaturgo<sup>30</sup>.

Quizás pudiesen señalarse como los motivos más cercanos aquellos que Foulché-Delbosc califica de ampliaciones. El sentido final de estas ampliaciones de la versión tradicional es el de extremar la maldad de Judas y avivar el horror ante sus acciones. Como acabamos de ver, Poyo añade a la larga lista de crímenes atribuidos a Judas el asesinato de su madre y muchos otros, casi siempre marcados por su gratuidad y frialdad. Como sucede con los romances de ciego, donde el cantor popular extrema los motivos más truculentos, Salucio del Poyo pretende impresionar a su público.

Caro Baroja muestra esta faceta, que podríamos llamar tremendista, en la literatura de cordel:

El «crimen» en sí, con independencia de las sanciones de tipo religioso, o legal, infamantes o de otra índole, ha producido siempre un interés enorme entre toda clase de público. Pero acaso también, desde los tiempos de la tragedia griega, hay ciertos crímenes de carácter sexual, que producen mayor curiosidad, unida a espanto... Elaborar el mito, poetizarlo, racionalizarlo, deshacer el miedo a los «sueños de la razón», fue unido también, sin duda, a una disminución de aquella clase de crímenes, en que padres, hijos y hermanos andan envueltos<sup>31</sup>.

La enorme fortuna del caso de Judas, con su acarreo de materiales míticos tan diversos, lo ha hecho llegar hasta nuestro siglo con esa misma mezcla de horror y curiosidad. Hacia 1910 se escenificaba en Almajano, Soria, una representación popular y un tanto burlesca de la leyenda de Judas<sup>32</sup>. Aquí, Judas llega a tener un hijo de su madre. Es un modo de manifestar ese placer por lo terrorífico que, evidentemente, no tiene nada de aristotélico.

Poyo no es un escritor popular, pero ofrece a sus espectadores, que debían conocer las grandes líneas de la leyenda, aquello que esperaban y aun aumentado con trazos gruesos<sup>33</sup>. Como en su utilización del romancero tradicional, la moral

<sup>30</sup> En la escena del robo de las manzanas, Neja es quien incita a Judas, mientras que en ambas fuentes lo hace Pilatos. Poyo, siempre bastante negativo con las mujeres, debió recordar el episodio de la manzana de Eva. Arquelao nos sugiere a Abel, mientras Neja, según el mismo esquema, nos sugiere a Eva.

<sup>31</sup> J. Caro Baroja, *Literatura*, p. 147. Y prosigue: «De todas formas es evidente que se han seguido dando a través de los siglos y que la masa popular de tierras mediterráneas ha dado mucha cabida en sus cavilaciones al incesto y sus consecuencias y a otros crímenes unidos a desórdenes sexuales» (*Ibidem*).

<sup>32</sup> Y, sin embargo, en este caso Judas no mata a su madre, llamada ahora Mircoles. Vid.: Narciso Alonso Cortés, «Representaciones populares», *Revue Hispanique*, LX, 1924, pp. 187-291. El llamado *Sermón de Judas*, variante soriana y decimonónica de la leyenda, se encuentra en las pp. 280-285.

<sup>33</sup> Prueba de que la leyenda era muy popular es la profusión de citas literarias y la existencia de una literatura de cordel sobre el tema y sus epígonos. El licenciado Luis Martín, en su pésima *Sátira a Judas Escariote*, reflejaba así ese trasfondo:



de la historia se asienta sobre lo conocido. Una interpretación, también tremenda, del viejo lema de lo útil y lo dulce, aunque Judas tenga muy poco de lo uno y de lo otro.

En la leyenda son evidentes las semejanzas con el mito de Edipo<sup>34</sup> y con las historias de Moisés y de José<sup>35</sup>. De modo sincrético, en ella se incorporan motivos diversos de la tradición folclórica universal<sup>36</sup>, asociados a los textos del Nuevo Testamento. Damián Salucio del Poyo aumenta su carácter abigarrado al incorporar a la leyenda motivos de raíz bíblica, literarizados, y pretender una finalidad edificante<sup>37</sup>.

### V.3.2. Fuentes posibles de carácter literario.

El texto literario peninsular más antiguo que trata de la leyenda de Judas parece ser una versión versificada en catalán: *De Judes Escarioth e de la sua vida*, de los siglos XIII o XIV<sup>38</sup>. Gillet cita una obra desconocida del siglo XVI, que Vasco Díaz Tanco de Fregenal habría escrito con el título de *Auto de cómo Judas desesperado se ahorcó*<sup>39</sup>.

Mas ¿qué la han de dar a un vil  
que le abolló la mollera  
al padre con un astil?...  
(En *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, ed. A. de Castro, BAE XLII, Madrid, 1951, p. 25.)

El poema apareció en *Flores de poetas ilustres*, por Pedro de Espinosa, Valladolid, 1605. Por otra parte, y ya al margen de tal o cual tradición local, el atractivo evidente de Judas lo hace reaparecer en cuantas representaciones populares de la Pasión perviven hoy. Judas se ofrece, en sí mismo, como un motivo idóneo para su dramatización: es, en su componente mítica, puro argumento teatral previo.

<sup>34</sup> Cfr. J. Caro Baroja, *Ritos*, pp. 182-183. Hurtado y González-Palencia afirman que «en esta comedia viene a ser Judas una especie de Edipo» (*Historia de la literatura española*, Saeña, Madrid, [1921] 1949, p. 614).

<sup>35</sup> Ex. II, 2-10; Gn. 37-39.

<sup>36</sup> Stith Thompson apunta las siguientes variantes de nuestra leyenda: «S141. *Exposure in boat*. A person (usually a woman or child) set adrift in a boat (chest, basket, cask)... S354.1. *Abandoned child adopted and found by queen*... S354. *Exposed infant reared at strange king's court* (Joseph, Oedipus)... L111.2.1. *Future hero found in boat* (basket, bushes). Legends of Moses, Cyrus, Beowulf and others... M344. *Mother-incest prophecy*. In spite of all precautions the youth marries his mother...», etc. La distribución de estos motivos es prácticamente universal. Vid.: Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, Indiana University Press, Bloomington & Londres, (1955-1958) 1966. 6 vols.

<sup>37</sup> La leyenda de Judas fue recogida por otros dramaturgos: Villegas, *La culpa más provechosa*; Zamora, *Judas Iscariote*; Hartzbusch, *El mal apóstol y el buen ladrón*. Y, claro está, otros personajes de Judas reaparecen en el teatro de inspiración bíblica.

<sup>38</sup> Cito por Gillet, «The Judas-legend», pp. 326-327, quien recoge su referencia de Manuel Milá y Fontanals, «Catalanische Dichter», *Jahrbuch für romanische und englische Litteratur*, 5, 1864, p. 137, n. 2. Ha sido editado, más recientemente, por John Corominas, «The old Catalan rhymed legends of the Seville Bible. A critical text», *Hispanic Review*, XXVII, 1959, pp. 361-383. Vid., también: M. Menéndez Pelayo, introducción a «El animal profeta y glorioso parricida San Julián», en *Obras de Lope de Vega*, IX, BAE CLXXVII, Madrid, 1964, p. LXXXVII.

<sup>39</sup> Cfr. J. E. Gillet, «The Judas-legend», p. 327. Vasco Díaz Tanco de Fregenal la menciona entre sus obras en su *Jardín del alma cristiana* (1551).

Pero el texto literario más próximo a la obra de Poyo es una *Comedia del nacimiento y vida de Judas*, de hacia 1590<sup>40</sup>. Su editor, Carl A. Tyre, señala sus débitos a la tradición antes reseñada:

The use in *Judas* of such characters as *Envidia*, *Luçifer*, *Ira* and *Codiçia* for motivation obviously necessitated or permitted certain changes and omissions of detail. As a whole, our play has a greater resemblance to the *Legenda aurea* account than to the version discovered by Foulché-Delbosc<sup>41</sup>.

En efecto, en esta obra la madre se llama Zeborea, la Reina no aparece como mujer de Herodés, el mismo Herodes aparece después como personaje diferente del Rey, etc.<sup>42</sup> Estamos ante una obra que evita la versión popular para ajustarse a la culta, mucho más sobria. Ahí radica también la diferencia fundamental con el *Judas* de Poyo.

Por otra parte, aunque esta versión de hacia 1590 se titule *Comedia* y aparezca dividida en cuatro jornadas, viene a ser un auto, en realidad, tanto por su extensión (1408 vv.) como por la utilización de personajes alegóricos<sup>43</sup>. En el caso de Poyo, pese a los elementos religiosos, estamos ante una típica comedia bíblica, tanto por su desarrollo temático, su estructura, extensión o desenlace feliz.

### V.3.3. Fuentes bíblicas.

Aparte los motivos inevitables de origen bíblico que la leyenda de Judas trae consigo, Salucio del Poyo recurre directamente al Nuevo y al Antiguo Testamento para la construcción de su drama. En su utilización de fuentes bíblicas, el proceso seguido no es muy diferente al observado con las de carácter histórico en obras anteriores. Poyo coge de aquí y de allá para vestir el fondo ambiental, sin mayores preocupaciones de cronología estricta o de exactitud en los detalles. Por ejemplo, el príncipe Arquelao toma su nombre del último rey de Judea (4 a.C.-6 d.C.), antes de la implantación de procuradores romanos. Pero desde el punto de vista de la verosimilitud, este Arquelao era también hijo de un Herodes —el Grande—, proporcionaba además un nombre sonoro y, a partir de ahí, ya no importaría mucho que tuviese o no algo que ver con el Herodes tetrarca de Galilea. El procedimiento, una vez más, es de síntesis histórica. Lo que le interesa al dramaturgo es, dentro de la verosimilitud y el respeto al trazado general histórico, su rentabilidad dramática. Y esta rentabilidad no es algo totalmente diferente a la finalidad ética o pedagógica, que justifica la elección de esta historia y al mismo drama.

<sup>40</sup> Es el ms. 14.864 de la BNM. Forma parte de un conjunto de dramas de carácter religioso. La copia lleva la fecha de 1590 en su prefacio. Ha sido editada por Carl Allen Tyre, *Religious Plays of 1590*, University of Iowa, Iowa City, 1938, pp. 16-17. Tyre supone una fecha real no anterior a 1577 ó 1579, por su división en cuatro actos y la utilización de verso suelto, tercetos y liras (*Ibidem*, p. 16). Véase además, de Bruce A. Wardropper, «Dramas sacramentales anónimos, 1550-1600», en *Introducción al teatro religioso del siglo de Oro*, Anaya, Salamanca, (1953) 1967, pp. 211-243.

<sup>41</sup> C. A. Tyre, *op. cit.*, p. 18.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Cfr. B. A. Wardropper, *op. cit.*, pp. 237-240. Para Wardropper, «los breves actos son como los 'tiempos' musicales» (*Ibidem*, p. 240).



En *Judas*, aparte las numerosas citas bíblicas que aparecen en boca de San Juan Bautista y otros personajes, las fuentes utilizadas de mayor significación son los Evangelios de San Juan y San Lucas. De San Juan procede el nombre de Malco y el incidente —narrado— de la oreja que le corta San Pedro <sup>44</sup>. Igualmente, todos los elementos caracterizadores de Judas que aprovecha la leyenda: sus tareas de «dispensero» o su imagen de ladrón <sup>45</sup>, así como el nombre de su padre <sup>46</sup>.

De San Lucas procede lo referente a las relaciones entre Pilatos y Herodes y el papel de cada uno en relación a la pasión de Cristo <sup>47</sup>. También la existencia de un buen y un mal ladrón junto a Cristo en el Gólgota <sup>48</sup>, división fundamental en nuestra comedia y que no se encuentra en los otros evangelistas <sup>49</sup>.

De San Mateo es la narración, recogida por la leyenda, de la desesperación de Judas <sup>50</sup>; las incidencias del llamado «campo de sangre» o «del alfarero», que Poyo pone en relación con Susana y Leví <sup>51</sup>; y, finalmente, la visión de la mujer de Pilatos <sup>52</sup>.

#### V.4. Sino trágico y libertad cristiana

##### V.4.1. *Judas, o el peso de las estrellas.*

Judas es un monstruo, y eso es una premisa compartida por el escritor y su público. Está definitivamente condenado desde antes de comenzar la acción sobre el tablado del corral o la plaza, e incluso antes de que Poyo deslice la pluma sobre el papel. Pero, por otra parte, es un personaje dramático y, como tal, su condena definitiva debe alcanzarse en el transcurso de la representación. Ésta es solamente una de las caras de la tensión entre necesidad y posibilidad, entre pre-determinación y libre albedrío, que la obra muestra.

<sup>44</sup> Jn. XVIII, 10.

<sup>45</sup> Jn. XII, 4-6, y XIII, 29.

<sup>46</sup> Jn. VI, 71, y XIII, 26.

<sup>47</sup> Lc. XXIII, 3-12.

<sup>48</sup> Lc. XXIII, 39-43.

<sup>49</sup> Tanto Mateo (XXVII, 44) como Marcos (XV, 32) los presentan como ofensores de Cristo. Por supuesto, el binomio del buen y el mal ladrón está y estaba muy arraigado en la tradición cristiana, sin necesidad de acudir a fuentes concretas.

<sup>50</sup> Mt. XXVII, 3-6.

<sup>51</sup> Mt. XXVII, 7-10.

<sup>52</sup> Mt. XXVII, 19.

No podemos pedirle a Judas una sicología matizada, pues eso, como se ha visto en otros casos, es absurdo. Pero Judas es un flojo personaje dramático porque, pese a ser el protagonista indiscutido, en él nada cambia, nada realmente importante, desde el comienzo de la obra hasta el momento de su suicidio. Desde el comienzo ha alcanzado la cota máxima de maldad. Su ayo, Joseph de Arimatía, expresa así su impotencia:

Sólo sigue su apetito,  
como caballo sin rienda,  
por más que le canso y grito  
en inclínalle a la enmienda.  
(I, 41-44)

«Apetito» no sería tan exacto como «inclinación», tal como lo expresa la Reina:

Pero él es de inclinación  
tan perverso, y tan maldito,  
que escandaliza su vida  
y ponen temor sus vicios.  
(I, 167-170)

E «inclinación» es el término escogido después por el mismo Joseph:

¿Qué no hará un mozo atrevido  
de tan mala inclinación?  
(I, 106-107)

Judas está inclinado al mal. Pero la inclinación de Judas viene desde antes de su nacimiento, como se descubrirá después y como ya todos saben en el corral. La relación de la Reina abre una larga serie de crímenes:

Cuarenta y seis amas tuvo,  
sin que pudiesen sufrillo  
un mes entero ninguna:  
hundía el palacio con gritos,  
tomando el pecho mordía  
de tal manera, que a cinco  
amas cortó los pezones;  
y acercándole otro niño  
un día, le sacó un ojo  
con los dedos; dos meninos,  
siendo mayor, mató en veces...  
(I, 171-181)

Y la retahila continúa. Judas es un demonio desde niño, o desde antes; quizás desde el momento mismo de su concepción. Está inclinado al mal, movido por

la necesidad del mal, movido a cumplir una tarea hacia la que la sociedad siente atracción y repugnancia, expresado todo ello en el lenguaje del mito edípico. Y está resguardado de la muerte, como los héroes legendarios, para poder servir a su tarea y a su destino, tal como Moisés o Beowulf. Judas comparte esa misma necesidad ineludible de su misión, aunque carezca de la grandeza y, en nuestro caso concreto, de la calidad de los anteriores.

Su carácter maligno no se atenúa en ningún momento. Él mismo lo declara en varios momentos de la obra, como cuando confiesa a los horrorizados ladrones sus fechorías:

Pero, al fin, no hay sacrilegio,  
crueldad, ni maldad notable,  
que yo no haya cometido  
por saber a cómo sabe.  
(I, 816-819)

Si tradicionalmente Judas encarna todas las maldades, Poyo enfatiza ese carácter y recarga el tono ya suficientemente negro que el personaje trae consigo. Pero esta última declaración suma a la falta de escrúpulos un rasgo activo: la curiosidad, el «saber a cómo sabe», lo cual le presta un tono especial a su perversidad<sup>53</sup>.

Su componente trágico-legendaria hace de él un ser que avanza hacia una cita ineludible. Pero en él, a diferencia de Edipo y, curiosamente, de otros héroes de Poyo, falta la conciencia de destino. Solamente cuando ha cumplido todo el proceso de degradación, antes de la última y definitiva prueba, conoce de boca de su madre cuál ha sido su origen y el signo fatal que va con él.

Pero Judas no es hijo solamente del determinismo propio de la tradición legendaria. Aparte su raigambre mítica, la obra se escribe en el XVII español y por un clérigo que, como se va viendo, se preocupa con más o menos acierto por el cariz moral de la historia. Judas, como comedia bíblica, pretende ilustrar y enriquecer la fe del pueblo. Tras ella hay una doctrina religiosa —no necesariamente de escuela— y una intención edificante. Y a esta nueva luz surge, necesariamente, el problema de la predestinación y la gracia.

La tensión entre el Judas legendario y el Judas cristiano es de difícil resolución, y quizás excesiva para las fuerzas de Salucio del Poyo. También —¿por qué no decirlo?— para ser abordado con rigor teológico por nosotros. Sin embargo, el mismo planteamiento de la acción, tal como lo vimos en su momento, pretende responder a la pregunta decisiva: si Judas es esperado por Jesús, ¿qué margen de libertad le resta para salvarse y no cumplir con su misión?

La versión legendaria de Foulché-Delbosc no llega a plantearse el problema:

El Señor le miro [a Judas] con aquellos ojos de misericordia y le alço  
del suelo con sus ssacratissimas manos y le perdono sus pecados y le hiço vno

<sup>53</sup> Cfr. J. E. Gillet, «The Judas-legend», p. 337: «However, Damián del Poyo motivates the acts of Judas specifically by perversity, 'por saber a cómo sabe', which recalls one of the two dominating motives in the career of wickedness of the *Burlador de Sevilla*.»

desus dicipulos con muy grande amor y misericordia, ssauiendo que aquel  
auia de ser el que le auia de bender y auia de ser ynstrumento de su grande pas-  
sion<sup>54</sup>.

En la *Comedia* de hacia 1590 hay, por el contrario, una mayor matización psicológica y humana por parte de Jesucristo, aunque el problema esté presente:

Christo Si entendieses, Virgen Madre,  
quién es el que viene aquí...  
Judas Bengo...  
Christo ¿Bienes?...  
Judas Bengo, digo,  
a seruirte, gran Señor...<sup>55</sup>

Pero el énfasis se pone, como en la leyenda, en la caridad de Jesús, quien lo admite a su lado en virtud de su arrepentimiento:

¿A qué veniste, perdido?  
¿A ver el mal que se espera?  
Dixeras: «Mejor me fuera  
ni venir ni aber nacido.»  
Amigo, quiero admitirte  
pues lloras el mal pasado<sup>56</sup>.

De todos modos, Judas es movido en esta *Comedia* por Lucifer, quien le envía a Ira y a Codicia, dos pecados que él, como hombre, recibe y acepta libremente.

Lo mismo sucede con nuestro Judas, quien tras la revelación de Arbolea se juzga a sí mismo de modo crítico y ya sin vanagloria alguna:

Y soy Judas Escariot,  
el más mal hombre del mundo,  
el más grande pecador,  
el que no ha temido al Cielo,  
el que más ofende a Dios,  
el que la tierra se cansa  
de sustentar...  
(II, 2116-2122)

Pero esta conciencia de pecador difícilmente puede llamarse arrepentimiento, pues su impulso inmediato es adelantar su suicidio:

Ya no hay para mí perdón;  
ahorcarme quiero...  
(II, 2142-2143)

<sup>54</sup> R. Foulché-Delbosc, *op. cit.*, p. 146.

<sup>55</sup> C. A. Tyre (ed.), *op. cit.*, p. 106.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

Son dos nuevos pecados: el de la desesperanza y el del suicidio. Además, como ha sucedido con el caso del Bautista, la elección de la vía correcta —¿y necesaria?— de servir a Jesús no parte directamente de él, sino de fuera, de un consejero. Su voluntad, si existe, no es utilizada de modo activo. Sin embargo, de este modo queda asegurado el cumplimiento de la traición y venta de Jesús, que es tarea pendiente.

El dilema planteado es arduo y difícil. El sentido de la prórroga concedida a Judas es ambivalente: lo que sirve para que se cumpla la traición —y la Redención— es al mismo tiempo la última gran oportunidad que tiene Judas, como hombre libre, para alcanzar su perdón. Pero ¿es libre Judas? Longinos parece afirmarlo cuando le dice:

Nunca remedio faltó  
para el que vive; confía,  
que ha de ayudarte tu Dios.  
(II, 2150-2152)

Pese a ello, la pregunta queda en suspenso. Judas, viene a decirnos Poyo, es demasiado malvado, es un monstruo de maldad. Volvemos, pues, al comienzo. Su parlamento final pretende ser la confirmación de su propia responsabilidad:

Cielos, infierno, mundo, en la presencia  
vuestra, todas mis culpas han pasado;  
sea el demonio juez de mi pecado,  
y el fiscal de mis pleitos, mi conciencia.  
(III, 2990-2993)

Ahora sí se cumple lo que había quedado aplazado en el segundo acto. Y con ello, como confirmación de la extremosidad del personaje, se asiste a dos hechos raros en la Comedia española del XVII: un suicidio y una condena explícita a los infiernos. Esto último hace de Judas compañero de dos personajes singulares a los que habrá que volver: don Juan Tenorio y el ermitaño Paulo<sup>57</sup>.

#### V.4.2. *Dimas y Grismas: dos destinos divergentes.*

La especificidad de Judas hace que el mensaje de esperanza que Poyo quiere mostrar no pueda, pese a su intento, ejemplificarse en él. Judas es y no es un ser humano; es y no es, del mismo modo, un ser humano aherrojado por el destino. Por ello se equivoca Klaus Toll cuando afirma que está visto bajo el signo de la predestinación<sup>58</sup>. Salucio del Poyo se preocupa por mostrar que también a Ju-

<sup>57</sup> Cfr. A. A. Parker, «Aproximación», p. 341: «El castigo más severo es la condenación al infierno. Esto no es común, pero ocurre en dos famosas obras de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado*. Esto indica, claramente, que la maldad en cuestión ha sido tan grande y premeditada que no hay circunstancias atenuantes que la rediman». En cuanto al suicidio de Judas, la tradición cristiana —y la catadura moral del sujeto— dan la suficiente justificación a la escena.

<sup>58</sup> K. Toll, *op. cit.*, p. 26.

das, incluso a Judas, se le ofrece la posibilidad del arrepentimiento y la salvación mediante la penitencia. Claro está que otra cosa es que logre hacerlo verosímil.

La importancia de la intriga secundaria que conducen Dimas y Grismas está precisamente en que ellos sí pueden hacer creíble ese planteamiento. En este caso ni la bondad ni la maldad son extremas y, además, el paralelismo de sus vidas y de su muerte ilustra de un modo perfecto el valor de la esperanza y la virtud. Ellos no son instrumentos en manos de Dios, ni mucho menos seres predestinados, como quiere ver el mismo Toll<sup>59</sup>.

La afirmación de Grismas, confrontada con el final conocido del buen ladrón, resulta significativa:

Nacimos predestinados,  
tú y yo, para saltar,  
los dos hemos de robar,  
y morir crucificados,  
por más arrepentimiento  
que tú tengas, y yo tenga.  
(II, 1390-1395)

Es evidente que ello no es así. San Juan Bautista, que cumple una función doctrinal en su intervención, resalta precisamente el valor del libre albedrío. Ante la pregunta de Grismas de si él podrá salvarse, su respuesta no admite duda, pese al doble sentido:

Como os ayudareis vos;  
porque tan cerca de Dios  
como esotro habéis de estar.  
(II, 1451-1453)

El tema de la predestinación, la libertad y la gracia fue agudo motivo de controversia entre tomistas y molinistas en la segunda mitad del siglo XVI. La polémica, de índole marcadamente metafísica, no parece tener reflejo doctrinal en nuestra obra ni en otras coetáneas, pues a los escritores les interesa resaltar —frente a doctrinas consideradas heréticas— el valor de las acciones y de la esperanza<sup>60</sup>. Mira de Amescua, en su *Esclavo del demonio*, cita a Dimas como un ejemplo a lo divino de las veleidades de Fortuna:

Unos bajan y otros suben  
de estados humildes y altos.  
Lo mismo en los santos pasa  
si no están santificados.

<sup>59</sup> *Ibidem*: «Judas ist völlig unter dem Gesichtspunkt der Prädestination gesehen. Seine beiden Bekehrungen können nicht endgültig sein; er ist dazu bestimmt, seinen letzten Verrat zu begehen und dann in Verzweiflung zu enden. Ebenso sind auch die andern Gestalten, die das Stück durchziehen, bewusst als Werkzeuge in der Hand Gottes gezeichnet.»

<sup>60</sup> Una ajustada síntesis de la cuestión, en la introducción de Ciriaco Morón y Rolena Adorno (ed.), a Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, Cátedra, Madrid, (1974) 1982, pp. 26-33.



Unos tienen al principio  
gran virtud, mas un pecado  
los derriba, y otros son justos  
que al principio fueron malos.  
En Salomón y en Orígenes  
tenemos ejemplos raros:  
ambos sabios, y ambos justos,  
y al fin idolatrarón.  
De los otros son ejemplo  
Magdalena, Dimas, Pablo <sup>61</sup>.

Aunque Mira da por supuesta la predestinación, en virtud de la omnisciencia divina, no por ello le resta importancia al valor de la voluntad:

Hasta morir no hay seguro  
en aqueste mundo estando,  
porque sólo Dios conoce  
los que están predestinados <sup>62</sup>.

El ejemplo más logrado de dramatización del tema es, desde luego, *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. Como en *Judas* y como en *El esclavo del demonio*, es un bandido quien alcanza la salvación, pese a sus muchos pecados. El acierto de Tirso está en hacer cruzar las parábolas de las vidas de Paulo y Enrico, el devoto ermitaño y el malhechor. En el punto de intersección, cuando ambos personajes parecen llevar el destino paralelo anunciado por el falso ángel, uno y otro reproducen el esquema del buen y el mal ladrón:

Enrico	Aunque malo, confianza tengo en Dios.
Paulo	Yo no la tengo cuando son mis culpas tantas. Muy desconfiado soy.
Enrico	Aquesa desconfianza te tiene de condenar.
Paulo	Ya lo estoy; no importa nada. ¡Ah Enrico! Nunca nacieras <sup>63</sup> .

El paralelismo con la conversación de Grismas y Dimas antes reseñada es evidente <sup>64</sup>. Grismas, como Paulo, habrá de condenarse por carecer de la vir-

<sup>61</sup> Antonio Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, ed. James Agustín Castañeda, Cátedra, Madrid, 1980, p. 158.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Tirso de Molina, *El condenado*, pp. 165-166.

<sup>64</sup> J. E. Gillet señala que la desesperación, causada por la creencia en un castigo predeterminado, conduce a Grismas «to such a life as Paulo led in Tirso's *El condenado por desconfiado*, after discovering Enrico to be a criminal. In Dimas as in Enrico there are hints of virtue, and there is more than a suggestion of similarity in the parallel fates of Enrico-Dimas, who are both saved, and Paulo-Gestas, who perish through distrust, yet might have saved themselves 'solamente en un punto'» («The Judas-legend», pp. 336-337).

tud de la esperanza, que mueve sin embargo a Dimas y a Enrico a través de su mala vida.

Pero, por otra parte, está claro que hay en Dimas, pese a ser un ladrón, un relumbre especial que ilumina su esperanza. La señal constante de sus salvaciones en viernes es el ejemplo más evidente:

Noté que de tantos males  
siempre me he escapado en viernes,  
señal que en aqueste día  
gran bien ha de sucederme.  
(I, 616-619)

Cuando se retira de la partida para ir a trabajar con Simón y Arbolea, expresa en un soneto lleno de resonancias una idea semejante. Pese a todos los males y desventuras, cuyo significado trascendente le alcanza, él espera y confía en Dios:

Gracias a Dios, que el hado y la fortuna  
parece que me ponen en olvido,  
porque después que vivo aquí escondido,  
él no me sigue, ni ella me importuna.

Mil días ha que desventura alguna,  
prodigio, ni algún mal me ha sucedido,  
con ser un hombre, a quien le hubiera sido  
nacer en ataúd, más que no en cuna.

Mejor fuera morir luego en naciendo,  
que no pasar los males que he pasado,  
pues es vivir así, vivir muriendo.

Mas pues ya las desgracias me han dejado,  
por lo que sabe el Cielo, y yo no entiendo,  
para algún grande bien estoy guardado.

(II, 1735-1748)

Habría que decir que Dimas tiene una gracia «intrínsecamente eficaz», según la concepción tomista:

En cuanto a la predestinación, Dios ha llamado a todos los hombres a la salvación con un llamamiento general; pero «por sus misteriosos designios», de hecho ha elegido a algunos para el cielo. A estos les da una gracia «intrínsecamente eficaz» para que se salven; a los demás les da «gracia suficiente», pero sabiendo desde toda la eternidad que se van a condenar. ¿Por qué no les da la gracia eficaz? Misterios de Dios; como a nadie debe nada, a nadie hace injusticia <sup>65</sup>.

El planteamiento de Salucio del Poyo no parece tan extremo, como se ha visto, con respecto a la predestinación. Grismas, como le señalaba el Bautista, tendrá las mismas posibilidades que Dimas. Pero es él quien se condena: esto es

<sup>65</sup> C. Morón y R. Adorno (ed.), *op. cit.*, p. 28.

lo único que a Poyo le interesa resaltar. Sin embargo, es evidente que Dimas es ayudado por las señales que lo acompañan.

También es cierto que Dimas tiene una calidad humana de la que carece Grismas. Salucio del Poyo se preocupa por rebajar su culpabilidad: no es violento, se hace bandido por cumplir una promesa<sup>66</sup>, pero como bandido hace una labor positiva<sup>67</sup>, y no abandona su conciencia de lo que es bueno y lo que es malo<sup>68</sup>. Dimas, pues, aparece lleno de atenuantes, que Grismas no tiene. Pero Grismas —hay que recordarlo— no es tan perverso como Judas, pese a ser «el mal ladrón», y ahí radica la credibilidad de todo el planteamiento expuesto.

Tirso de Molina consigue con Enrico un dibujo al mismo tiempo más limpio y más arriesgado. El largo parlamento de éste al final del primer acto, cuando relata sus hazañas criminales<sup>69</sup>, nos recuerda inevitablemente el correspondiente de Judas cuando es rescatado de las aguas<sup>70</sup>. Enrico está también inclinado al mal:

Yo nací mal inclinado,  
como se ve en los efetos  
del discurso de mi vida  
que referiros pretendo<sup>71</sup>.

Sus hechos criminales cubren todas las variantes: robos, juego, asesinatos, agresiones a mujeres, violaciones, incendios, sacrilegios... El episodio de la casa da tiene los mismos o muy parecidos motivos que el correspondiente de Judas: entrada en su casa, resistencia de la mujer y su consiguiente apuñalamiento, asesinato o falsa delación del marido. Lo mismo sucede con el incendio: incendia Enrico una casa donde se halla su enemigo y se consumen dos pequeños; Judas lo hace a la manera de Tenorio, por curiosidad, y quema una aldea... No hará falta seguir: en ambos se trata de un regodeo en el crimen, lo cual causa el mismo espanto en quienes lo oyen.

Lo más significativo es que Pedrisco, personaje de *El condenado*, quien conoce nuestra historia en una u otra versión, no duda en suponer que esas maldades harán a Enrico compañero de Judas en los infiernos:

<sup>66</sup> Es ladrón, por tanto, a causa de las «estrellas»: «Ésta es mi estrella, sin duda» (I, 656). Si continúa como tal, es porque «mi estrella quiere» (I, 1093).

<sup>67</sup> «Yo quiero, Grismas, que haya / de unos para dar a otros» (I, 992-993).

<sup>68</sup> «Muerte la vida se llama / que trae muerta la conciencia» (II, 1338-1339). Barrabás, en cambio, tiene una concepción muy difusa y relativista del bien y del mal: «Lo que para ellos es malo, / es bueno para nosotros» (I, 382-383).

<sup>69</sup> Tirso de Molina, *El condenado*, pp. 96-100.

<sup>70</sup> Y téngase en cuenta que otro condenado, aunque por excesivamente confiado, don Juan Tenorio, es rescatado inconsciente de las aguas y afirma venir «del infierno del mar» (Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*. ed. J. Casaldueiro, Cátedra, Madrid, 1983<sup>7</sup>, p. 57). El mismo Enrico sufre esa suerte, y afirma que iba «al infierno» (*El condenado*, p. 147). Judas pensaba, cuando cayó a las aguas, «estar en el infierno» (p. 23). Curioso paralelismo —que se une a los otros— éste del infierno húmedo.

<sup>71</sup> Tirso de Molina, *El condenado*, p. 96.

En eso ¿quién pone duda?  
Tan cierto se irá al infierno  
como el despensero Judas<sup>72</sup>.

Pero Tirso consigue humanizar a su Enrico con rasgos que podrían ser de Dimas. El amor a su padre, la fe y la esperanza no le abandonan en medio de sus crímenes. Enrico sintetiza así dos personajes que en *Judas* son absolutamente irreconciliables.

Grismas es primo hermano de Paulo. Asume que para él no existe salvación y, por tanto, no trabaja por ella. Todo lo contrario que Dimas, quien es una parte —sólo una parte— de Enrico. O viceversa...

## V.5. Los oficios españoles en Palestina

Uno de los aspectos más sorprendentes de *Judas* es la atención que presta a ciertos detalles de la vida cotidiana del XVII. Y ello se da, precisamente, en la única obra de Poyo —al menos de las conservadas— que no está localizada en España. También es ésta, por otra parte, la única que no tiene un fondo de historia nacional. Así, si antes hemos hablado de retablo barroco, ahora habría que hacerlo de nacimiento o belén popular. Como en ellos, la Palestina de musgo y cartón-piedra de *Judas* nos muestra tipos humanos y oficios que son españoles y, además, del tiempo en que la obra es escrita.

Los mismos ladrones tienen conciencia profesional y sentido de su oficio. El buen Capitán le dice a Barrabás:

Barrabás, nuestro oficio solamente  
es quitar las haciendas; ¿qué provecho  
hemos de sacar de que estos mueran?  
(I, 294-296)

Incluso se da en ellos un prurito de dignidad laboral, como cuando Grismas ve en la actitud de Dimas un desprecio al gremio de maleantes:

¿Servir? ¿A cosa tan baja  
te has de abatir? Mal ladrón  
eres, pues nuestra opinión  
con tal bajeza se ultraja.  
(II, 1462-1465)

De todos modos, Grismas extiende la jurisdicción de su oficio, con sentido generoso, a otros que no están catalogados como tal:

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 103.

Con papeles y algodones,  
con plumas, en seda, o paño  
hurtan otros, y el engaño  
está, en que siendo ladrones  
todos, pues todos comemos  
de los hurtos que hurtamos,  
el nombre disimulamos  
en el nombre que tenemos.

Hurta pescados tu hermano,  
y es pescador; y hurta aquél  
con tinta, pluma y papel,  
y llamámosle escribano,  
y lo que yo con más veras  
siento, por mayor desastre  
es, que el mundo llame sastre  
al que hurta con tijeras.  
(I, 404-419)

Sastres y escribanos... Estos últimos merecen ser puestos en entredicho ni más ni menos que por el mismísimo San Juan Bautista, con peor consideración incluso que los médicos:

Y cuando médico fueras  
siempre, con fidelidad  
salvarte también pudieras,  
si a curar con caridad  
los enfermos acudieras.

El buen médico estudioso,  
y el letrado, bien podrá  
salvarse, si es virtuoso,  
y el escribano, aunque está  
en estado peligroso.  
(II, 1262-1271)

¿Quién hablaba de predeterminismo? En la mala consideración de los escribanos coincide con el Bautista hasta Rubén, el segundo de Caifás:

Rubén No habrá justicia ni razón que os baste  
si al escribano no le untáis.

Susana Ponello  
en las manos de Dios.

Rubén Los escribanos  
no son dioses, mas tienen también manos.  
(III, 2367-2370)

Los letrados no pueden ser condenados en bloque, pero entre ellos hay de todo. Poncio Pilatos, por ejemplo, es un «letrado», un «juez» (I, 307, 334). Barrabás, desde su perspectiva, no los puede ni ver:

Notable aborrecimiento  
tuve siempre a los jueces,  
amigos de apretar nueces  
y dejar un hombre al viento.  
(I, 368-371)

Longinos, a su vez, considera que los jueces son mejores cuando riñen entre ellos (II, 1933-1936). Judas, en el otro extremo, considera que ser verdugo «no es tan malo como lo hacen» (I, 814-815).

La peor consideración la merecen los despenseros<sup>73</sup>. El mismo Judas dice en cierto momento:

...despensero fui,  
y agora soy hombre honrado.  
(III, 2502-2503)

Éste era, como hemos visto, el oficio de Judas y, por tanto, con eso está todo dicho. En el tercer acto nos encontramos con un chiste basado en un fácil juego de palabras con el calificativo de «sisón»:

Judas ...porque Herodes y Pilato  
son diablos.  
Rubén Sí son, sí son.  
Judas ¡Sisón! Yo no os he sisado  
nada a vos...  
(III, 2498-2501)

La confusión continuada irrita la conciencia profesional del ex-despensero Judas, porque:

A vistas de un despensero  
suena mal: sisón, sisón.  
(III, 2514-2515)

Quevedo, tan poco amigo de escribanos y alguaciles, nos presenta en *El sueño de las calaveras* el mismo chiste, a propósito también de Judas y su gremio:

Y llegaron unos despenseros a cuentas, y no rezándolas, y en el ruido con que venía la trulla, dijo un ministro:  
-Despenseros son.  
Y otros dijeron:  
-No son.  
Y otros:  
-Sisón.  
Y dioles tanta pesadumbre la palabra «sisón», que se tur-

<sup>73</sup> Cfr. Miguel Herrero, «Los despenseros», en *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Castalia, Madrid, 1977, pp. 161-182.



baron mucho. Con todo, pidieron que se les buscasse su abogado, y dijo un verdugo:

-Ahí está Judas, que es apóstol descartado...<sup>74</sup>

Como se ve, el humor forma parte de este retablo o nacimiento, donde todo cabe, desde lo trágico a lo cómico, junto a lo legendario, lo pintoresco o el sermón. Poyo lleva aquí al extremo el precepto de enseñar deleitando y, por un momento, abandona su rígida seriedad.

## VI. LA PUESTA EN ESCENA

<sup>74</sup> Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, Barcelona, 1627. Cito por la edición de Julio Cejador Frauca, Espasa-Calpe, Madrid, (1916) 1972, p. 40. El texto es, probablemente, de 1607. M. Herrero, que recoge la escena de Poyo, parece haberla leído mal, pues afirma: «El remoquete de *sisón* inventado por Quevedo vuelve a aparecer en una escena de Salustio del Poyo, colocada en el Infierno, para más delatar la influencia quevedesca» (*op. cit.*, p. 178). Judas, por el contrario, en esa escena recibe los treinta dineros de la traición.

En *Las zahurdas de Plutón*, Quevedo vuelve a presentar al dispensero Judas con el mismo chiste: «Estaba, pues, Judas muy contento de ver cuán bien lo hacían algunos dispenseros en venirle a cortejar y a entretener, que muy pocos me dijeron que le dejaban de imitar. Miré más atentamente, y fui me llegando donde estaba Judas, y vi que la pena de los dispenseros era que, como a Titio le come un buitre las entrañas, a ellos se las descarnaban dos aves, que llaman siones. Y un diablo decía a voces de rato en rato: 'Siones son dispenseros y los dispenseros, siones'» (*Sueños*, p. 143.) Este texto es, según parece, de 1608. Por tanto, ambos anteriores a la fecha supuesta de *Judas*. Pero, pese a la opinión de Herrero, el chiste tanto puede ser original de Quevedo como tradicional.

## VI. La puesta en escena

### VI.1. *Damián Salucio del Poyo como «tracista» y poeta «de gran aparato».*

Dentro de las escasas y pobres referencias que ha merecido Salucio del Poyo de la crítica, de él se destaca con frecuencia un supuesto gusto por los montajes escénicos espectaculares. «Escribió dramas de grande aparato teatral», escribe Julio Cejador<sup>1</sup>. José Pfo Tejera va más allá al unir este rasgo a la demanda del *vulgo*:

Parece ser que los dramas de Poyo, a juzgar por lo que de él conservamos y por el testimonio ya citado de Fabio Franchi, eran piezas de grande aparato teatral, por lo que desde luego hubieron de atraer la atención y aplausos del público, ávido entonces e inclinadísimo a esta clase de espectáculos<sup>2</sup>.

Hablaremos enseguida del testimonio de Franchi, pero lo que ahora interesa destacar es la cautela de Tejera —«parece ser», «a juzgar por»...— y su evidente apoyo en la autoridad de un contemporáneo del poeta. Esto es algo repetido. El origen de la imagen no está tanto en sus obras como en la mala lectura de sus críticos, quienes parecen deducirla de los elogios —más o menos sinceros— que recibió el poeta de sus contemporáneos. Incluso Justo García Soriano, referencia obligada para los estudios posteriores, llega a expresar el mismo juicio tras una revisión de esos elogios:

Tuvo, pues, Salucio del Poyo especial renombre de *tracista* por lo nuevo y maravilloso de sus ficciones y por la fecundidad de su estro. Sus comedias, de gran aparato escénico, estaban generalmente inspiradas en los romanceros y en las crónicas...<sup>3</sup>

De todos modos, García Soriano interpreta correctamente el término *trazas*, reiterado en esos elogios. *Tracista*, en ese contexto, vale tanto como *ingenioso* o *in-*

<sup>1</sup> Julio Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana*, IV, Madrid, (1922) 1935, p. 309. Y Blanca de los Ríos, tras citar el elogio de Cervantes, llama a Poyo «muy amigo de las máquinas y tramoyas escenográficas, de las cuales Fray Gabriel [Téllez] se declaró enemigo» (*op. cit.*, I, p. 1959).

<sup>2</sup> J. P. Tejera, *op. cit.*, I, pp. 642-643.

<sup>3</sup> J. García Soriano, «Damián Salucio de Poyo», p. 271.

ventivo, y trazas viene a ser tanto como *intriga*, *invenciones* o *enredos*<sup>4</sup>. Así lo encontramos en la referencia, ya citada, de Cervantes: «está siempre entretenido / en traças, en quimeras e inuenciones»<sup>5</sup>. Desde luego, del comentario de Cervantes sólo puede deducirse que Poyo gozaba —y quizás sin medida— de una desbordante imaginación. En su lugar hemos hablado del sabor irónico de la cita y el sentido, fundamentalmente personal, que parece tener. Por ello, hacer de Cervantes un criterio de autoridad para juzgar este aspecto, parece a todas luces excesivo.

El elogio de su ingenio e inventiva no debe confundirse con el aparato escénico que sus dramas podrían exigir. Claramonte, *autor y poeta*, elogiaba en Poyo, como Cervantes, «sus famosas comedias y buenas traças»<sup>6</sup>. Aquí, con el mismo término, no encontramos matiz irónico ni referencia escenográfica alguna. En el siglo pasado, el buen tino de Mesonero Romanos, su primer editor contemporáneo, apreciaba en Poyo precisamente su medida, al menos en comparación con otros dramaturgos del momento:

Tiene intención dramática [la bilogía de Ávalos], buena entonación y trozos de correcta poesía, y están desnudas de los grandes extravíos que se acostumbraban en aquel tiempo<sup>7</sup>.

Entre esos contemporáneos, desde luego Cervantes no era más sobrio que Poyo en cuanto a las puestas en escena. Tramoyas, apariencias, palenques y trampas<sup>8</sup>, aparecen con frecuencia en sus obras teatrales, y hasta un grado que nuestro dramaturgo no alcanza, o al menos, en lo que de él conservamos<sup>9</sup>. Las divergencias de Cervantes con la llamada «comedia nueva» no iban, como es bien sabido, por los modos de representación. En el caso de Claramonte, el recurso a lo espectacular iba más allá de lo normal en la época, incluso para los seguidores de la Comedia<sup>10</sup>.

Pero más importante que la referencia de Cervantes es la de Fabio Franchi, mencionada por Tejera. Aquí, como dijimos en su lugar, Poyo aparece como un dramaturgo anticuado, visto de modo ridículo desde las nuevas tendencias:

<sup>4</sup> Cfr. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer, Barcelona, 1943: «También llamamos idea la imaginación que traçamos en nuestro entendimiento, como el arquitecto que traça una casa o otro edificio la fabrica primero en su entendimiento, y después la executa en la planta y monea, que es el exemplar por donde los oficiales se rigen después, y ésta llaman traça».

<sup>5</sup> M. de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, p. 227.

<sup>6</sup> A. de Claramonte, *op. cit.*, s. n.

<sup>7</sup> R. de Mesonero Romanos, *op. cit.*, p. XXXV.

<sup>8</sup> Para el significado de estos términos, véase, por ejemplo, de Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977, pp. 166-174. Vid., también, de J. M. Díez Borque, *Sociedad*, pp. 193-194.

<sup>9</sup> Cfr. N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford University Press, Oxford, 1967, pp. 231-232. Y en O. Arróniz, *op. cit.*, pp. 161-166.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 185 y 237.

Ma sopra tutto [Poyo] prega che nessuna comedia sua si lasci (al più) di dodici apparenze di nuuole, nè più di due Principi volati da mine, nè due ò tre Principesse precipitate da montagna, perche hà la conscienza troppo grauata per li comici, che stroppiarono queste sue inuentioni<sup>11</sup>.

No conocemos ninguna comedia de Poyo donde haya apariencias de nubes, ni príncipes volados por minas, ni princesas despeñadas, pero desde luego no sería nada extraño que las hubiese. Cosas mucho más espectaculares se montaban por entonces. Pero, eso sí, a Poyo no le cabe el honor de haberlas inventado. Ya Cervantes, en el prólogo a sus comedias de 1615, decía que un toledano de nombre Navarro «inuentó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas»<sup>12</sup>. Nada habría que comentar si Franchi se refiere aquí a un especial mal trato por parte de los actores o *autores*, quienes desharían el *efecto* pretendido por el poeta. En cualquier caso, tales efectos eran antiguos y, lo que es más importante, demasiado antiguos. Hacia 1636, cuando escribe Franchi, se daba lo que Arróniz califica de «revolución de la *mise en scène* española»<sup>13</sup>. El mismo Arróniz, al comentar el texto citado de Franchi, señala su carácter de burla hacia lo ya desfasado:

La tramoya, representante de una concepción medieval del espacio (en el fondo se trataba de resolver por medios mecánicos las relaciones, otrora sencillas y cercanas, del escenario múltiple), era objeto de burlona crítica, cada vez más acentuada... Algunos comediantes podían gritar: «¡La tramoya ha muerto! ¡Viva la escenografía!»<sup>14</sup>.

Por tanto, no es que Franchi critique una desviación excesiva de la norma, sino que la norma había cambiado hasta hacer de Poyo —representante así del pasado— un ejemplo de lo ridículo. Opinión que viene subrayada, si hiciere falta, por el contexto del fragmento, donde se ironiza sobre el tono moralizante del poeta, propio también de un momento anterior.

En conclusión, malamente se puede deducir de los comentarios de su tiempo que fuese Poyo un ejemplo de ilusionista de la escena. Era, y eso intentaremos demostrar, un dramaturgo que participaba de las convenciones escénicas del teatro de los corrales, tal como se daban al menos hasta 1620, cuando el teatro cortesano impone nuevas soluciones<sup>15</sup>. En cuando a espectacularidad, no fue excesiva y sí, quizás, menor que la media.

Salucio del Poyo era muy consciente del valor expresivo de todos los elementos paraverbales o supratextuales. A lo largo de los capítulos anteriores se han desta-

<sup>11</sup> F. Franchi (seud.), *op. cit.*, p. 72.

<sup>12</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Comedias y entremeses*, I, ed. R. Schevill y A. Bonilla, Madrid, 1915, pp. 6-7. Cfr. N. D. Shergold, *op. cit.*, p. 208, donde se comenta esa referencia. Recuérdese también la conocida mención de Rojas Villandrando: «Llegó el tiempo que se usaron / las comedias de apariencias, / de santos y de tramoyas...» (*op. cit.*, ed. Ressay, p. 153).

<sup>13</sup> O. Arróniz, *op. cit.*, p. 208.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 193 ss.





Tocando chirimías viene triunfando el general en un carro, donde vendrán presos a sus pies el emperador Baldovino y su mujer, y algunos niños, sus hijos; y en llegando al tablado se apean y dan vuelta con majestad, arrastrando las banderas cristianas, sonando música de chirimías; los cautivos con cadenas (*Rey*, II, 995 +).

Por la extraordinaria concentración de signos paraverbales habremos de volver sobre esta escena, la más impresionante de Poyo, junto con la última de *Judas*. Baste ahora visualizar ese desplazamiento del centro natural de interés —el tablado— al espacio inferior, donde el público habría de dejar paso, admirado, a la patética caravana. Los actores «desembarcan» en el escenario, donde proseguirá la acción, mientras el carro, arropado por la música, se vuelve lentamente entre el público, «arrastrando las banderas cristianas».

Esta invasión del patio tampoco es original, pues por él se mueven caballos, tropas y todo tipo de carros en la obra de otros dramaturgos<sup>20</sup>. Pero sí es única en la obra conservada de Poyo. En *Rey*, como vimos en su lugar, esta extraordinaria forma de impresionar al público, para mover su sentimiento de piedad o indignación, se verá defraudada por la escasa entidad dramática de los personajes cautivos. En este caso sirve bien el refrán de que es más el ruido que las nueces.

### VI.3. Valor semiológico y escenográfico de la ocupación del espacio escénico.

El empleo de un gran número de actores para una sola escena es característico de todos los dramas de Poyo. Un amplio repertorio de personajes no implica ni un número alto de actores ni su presencia simultánea en el tablado<sup>21</sup>. En nuestro caso hemos visto cómo las obras tienden a ser cada vez más abigarradas en este sentido. Las «figuras» anunciadas en *Rey* son diecinueve, y no están todas las que son, pero el poeta aclara a continuación que «a 15 figuras se podrá reducir todo»<sup>22</sup>. Quince personajes no, pero sí quince actores. Era corriente, e incluso obligado, que los actores realizasen dobles, de tal modo que quien ahora aparecía como paje fuese, poco después, soldado o general. Esto no nos importa en este caso, sino la concentración simultánea de actores sobre el tablado.

En las escenas cortesanas, en los dramas desarrollados en torno a una corte, el dramaturgo hace desfilar un gran número de nobles ante los ojos seguramente fascinados del pueblo. En los dramas sobre las letras, a los nobles se une la Universidad, con su vistosa y polícroma gama de ropas, palios, pendones... Aunque

<sup>20</sup> Cfr. N. D. Shergold, *op. cit.*, pp. 220-221; Hugo A. Rennert, «The Staging of Lope de Vega's Comedias», *Revue Hispanique*, XV, 1906, pp. 473-474, 479-480.

<sup>21</sup> Cfr. H. A. Rennert, *The Spanish Stage*, p. 145: «As early as 1586 a theatrical company contained thirteen or fourteen persons, besides the *autor* or director, for we find the company of the famous Nicolás de los Ríos then consisting of that number, and even at the very height of the Spanish drama, from 1610 to 1640, the average number did not exceed from sixteen to twenty players.»

<sup>22</sup> Es la acotación inicial de *Rey*. Quince actores, como se acaba de ver, era el número habitual en las compañías.

este recurso tampoco sea original, sí es característico de Poyo y, además, nada gratuito. La majestuosidad de estos desfiles tiene una primera función puramente teatral: son decorados vivos en torno al protagonista y anulan la pobreza decorativa del corral. Pero, además, por un proceso archiconocido de transposición, el público se introduce en el corazón inalcanzable del estamento superior, donde se regulan sus vidas y donde todo es —necesariamente— mucho más bello, aunque sea también ahí donde se desarrollan las más grandes y sublimes tragedias. En *Adversa*, al comienzo del primer acto, el villano García prepara al público mediante la presentación, no de actores, no de nobles simplemente, sino de apellidos:

Ya vienen. Vuelve los ojos  
y verás en esa calle  
junta toda la nobleza  
de Castilla: el Almirante,  
el conde de Niebla y Lemos,  
los de Haro, Astorga, Oñate,  
los Manriques, los Mendozas,  
Girones y Sandoval,  
el gran primado de España,  
don Sancho de Rojas, y antes  
el conde de Benavente,  
la reina madre, el infante  
don Fernando, tío del Rey,  
y el mismo Rey, como un ángel.  
(*Adversa*, I, 31-44)

Tarfe exclama lo que el dramaturgo espera que exclamen —en cristiano— sus espectadores: «¡Válgame Alá! ¡Qué nobleza!» (I, 45). Preparado el ambiente, el desfile se inicia:

Tocan música. Salen los grandes por orden, como dice el romance, y a la puerta del vestuario se hinca de rodillas Ruy López (I, 49 +).

Los grandes salen «por orden», pues de un desfile se trata, de un efecto calculado para impresionar y demostrar grandeza y poder. Y fijémonos cómo un pequeño detalle escénico —«a la puerta del vestuario»— desnuda la teatralidad de la entrada y nos da una curiosa información: la puerta del vestuario de los actores es, convencionalmente, la puerta de la casa del muy rico Ruy López.

Otras veces se indica esta necesidad de apoyo escenográfico con la expresión «mucho acompañamiento» o «los más caballeros que puedan salir» (*Luna*, I, 462 +). En el caso de los dramas sobre las letras, la Universidad tiene un papel mucho más claramente decorativo. Esta escena de *Rey*, que corresponde al enfrentamiento de doña Violante con doña Cristina, es muy expresiva:

Tocan chirimías y entran, algunos delante de acompañamiento, la Universidad, los doctores con sus borlas en los bonetes amarillos, blancos, colorados y verdes; luego Cristina, debajo de el palio, que traen cuatro con ropas. Dan una vuelta al tablado (*Rey*, I, 578 +).

Prosiguiendo vuelta al tablado, con mucha música; y sale Violante, de dama, con alteración (*Rey*, I, 593 +).

Unidas ambas acotaciones se puede comprobar que los «dotores» no cesan de pasearse, de desfilar, durante la escena. Lo mismo comprobamos en *Premio*, cuando don Fernando va a tomar posesión del cargo de rector:

Salen los más que pudieren de estudiantes y seglares, y al son de música; y luego el Emperador, en medio, y al un lado, don Fernando, de retor, con borla y capirote blanco, y al otro, Siliceo, con lo propio... (*Premio*, III, 2192 +)

Cesa la música y, en el tiempo de doce versos, la procesión va entrando por el otro extremo, de nuevo con música: «Vanse entrando como salieron. Suen música» (*Premio*, I, 2204 +).

No hará falta insistir más en esta función escenográfica y sustitutoria, continuada hoy por las llamadas «revistas del corazón». Hay otras funciones mucho más importantes, sobre todo en *Luna*. Aquí —como se ha visto— los nobles, arrimados en torno a la figuras centrales, tienen una función heredada del antiguo coro trágico y, además, subrayan con su presencia la creciente soledad del protagonista. No muy diferente es su papel en *Adversa*. Al comienzo de la obra se encuentra aquella acotación que acabamos de ver: Ruy López rodeado de toda la nobleza, como figura central, destacada. Al comienzo del segundo acto, esa ligazón parece —sólo parece— aún sólida. Cuando el Rey lo ataca, «hace que se va Ruy López y todos se levantan para irse con él» (*Adversa*, II, 1363 +). Es un gesto, pero es el último gesto.

De igual modo, aunque con diferente sentido, en *Premio* el bloque de los nobles actúa de eco de las bondades del Príncipe y sirve de contraste —por su cortesía— a la imagen rústica de Siliceo.

El momento más logrado en esta utilización del escenario lleno de actores se da en la última escena del segundo acto de *Luna*. En su momento fue necesario comentarla y, ahora, bastará mostrar su ligazón con lo anterior. Tras una breve escena en que coinciden don Álvaro, el Rey y sus mujeres respectivas, el dramaturgo deja el escenario vacío, mientras suena la música. El contraste entre ese vacío, inusual, y la acumulación de actores y elementos escenográficos que aparece a continuación es logradísima. Pero hay que resaltar que Poyo se atreve a romper con el horror de *autores* y poetas a la falta de acción, a los momentos en blanco<sup>23</sup>. Pero la ruptura de una convención escénica como ésta no es, evidentemente, un momento en blanco. Como sabemos, Luna alcanza ahora la cima des-

<sup>23</sup> Recuérdense los versos de Lope de Vega en su *Arte Nuevo*:

Quede muy pocas veces el teatro  
sin persona que hable, porque el vulgo  
en aquellas distancias se inquieta  
y gran rato la fábula se alarga,  
que, fuera de ser esto un grande vicio,  
aumenta mayor gracia y artificio.

Cito por F. Sánchez Escribano y A. Porcheras (ed.), *op. cit.*, p. 161.

de la que va a caer. Tras la escena de su nombramiento como maestre de Santiago, viene el final del segundo acto. La cumbre, el punto más alto de su próspera fortuna, aparece enmarcado por el tablado vacío:

Vanse todos, y tocan un rato la música que hubiere, y vuelven a salir el Rey y la Reina y la Condesa, con mucho acompañamiento de caballeros y, por otra parte, don Álvaro de Luna, don Rodrigo Mendoza, don Beltrán de la Cueva, don Alonso de la Cerda, caballeros de la Orden de Santiago; y corren una cortina donde está el glorioso Santiago, y hincanse de rodillas delante el altar el rey don Juan, don Álvaro de Luna y don Juan. Asiéntanse en sillas que habrá en el teatro, y la Reina y la Condesa en un estrado con sus almohadas (*Luna*, II, 1986 +).

#### VI.4. *Signos auditivos.*

Como es habitual en la Comedia y como se ha visto en todos los ejemplos anteriores, la música tiene un papel de apoyo, como un elemento decorativo más que sirve para resaltar determinadas escenas. Cuando don Gonzalo grita su viva al rey castellano, *dentro* suenan «cajas de guerra» (*Próspera*, I, 766 +), y el golpeo violento de los tambores enfatiza la tensión. Cuando salen a escena los nobles o los reyes, es habitual que suenen chirimías. En *Luna* se ve la preferencia por estos instrumentos a la hora de acompañar desfiles de nobles: «Tocan dentro música y, si hay, chirimías» (*Luna*, II, 914 +). Todo ello, una vez más, dentro del tono general de la Comedia, al menos hasta que surja una nueva concepción de la música teatral con el teatro cortesano<sup>24</sup>.

Pero cabe la sospecha de que esta normalidad no se mantuvo igual en toda la obra dramática de Poyo. Si en los apartados anteriores veíamos la medida del dramaturgo en cuanto a una utilización estrictamente funcional de los recursos escénicos, al tratarse de la música hay datos, aislados, que sugieren otra actitud. Uno de estos datos es la referencia de Salas Barbadillo a «un clérigo natural de Murcia», metido a escritor de comedias y de gustos dramáticos un tanto extravagantes<sup>25</sup>. Salas, bromeando, nos cuenta un secreto de taller del tal clérigo:

Éste hacía una comedia con docientas redondillas menos que otro; notable arbitrio que toda su vida tuvo secreto, hasta que a la hora de su muerte le reveló a un grande amigo suyo, también del arte; y fue que ninguna comedia escribía donde no hubiese unos pasos para el atambor de guerra y otros para las chirimías, los cuales, con su música, la una material y la otra celeste, ocupaban el espacio y tiempo en que se pudieran recitar docientas redondillas<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Cfr. Jack Sage, «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, LVIII, 1956, pp. 275-300.

<sup>25</sup> Alonso de Salas Barbadillo, *Corrección de vicios*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1615. La apropiación, de Gutierre de Cetina, es de 1613. El texto va fechado en 1612. Recogemos la referencia completa en A.4.1. Parece más que probable que se trate de una sátira contra Poyo.

<sup>26</sup> *Ibidem*, f. 149 r.



Claro está que este texto es de 1612, y el poeta no estaba «a la hora de su muerte» por entonces. Pero al tono satírico le conviene esta última revelación, sea o no cierto el momento escogido. Pero, volviendo a nuestro tema, ¿es el caso del «clérigo natural de Murcia» igual al de Salucio del Poyo? Antes de intentar una respuesta convendrá hacer una cuantificación de los «pasos» que requieren música en los dramas estudiados. La lista que aparece a continuación no puede pretender ser exacta, pues la utilización de recursos musicales debía depender en gran medida del *autor* y, además, las acotaciones son bastante parcas en cuanto a duración. En la lista se señalan *todas* las acotaciones con referencia musical, repartidas por actos y por instrumentos. Entre paréntesis se indica el número de veces que se menciona cada instrumento en ese acto.

*Próspera:*

- I. Cajas [2], trompetas\* [1], toque «de rebato» [1].
- II. Ninguna referencia.
- III. Cajas [3], toques «de rebato» [1].

TOTALES:	
Cajas:	5
Trompetas:	1
Toques «de rebato»:	2
Nº total:	8

*Adversa:*

- I. «Música» [1], chirimías [1].
- II. Ninguna referencia.
- III. Ninguna referencia.

TOTALES:	
«Música»:	1
Chirimías:	1
Nº total:	2

*Luna:*

- I. Ninguna referencia.
- II. «Música» [3], chirimías [1].
- III. Canción [2].

TOTALES:	
«Música»:	3
Chirimías:	1
Canción:	2
Nº total:	6

*Premio:*

- I. Ninguna referencia.
- II. «Música» [3].
- III. «Música» [2], chirimías [1].

\* Se encuentra en una sola acotación con una de las *cajas* anteriores.

## TOTALES:

«Música»:	5
Chirimías:	1
Nº total:	6

*Rey:*

- I. Chirimías [2], «mucha música» [1].
- II. Chirimías [2], cajas [1].
- III. Cajas [12].

## TOTALES:

Chirimías:	4
«Mucha música»:	1
Cajas:	13
Nº total:	18

*Judas:*

- I. ¿Canción? [1]\*.
- II. Ninguna referencia.
- III. Canción [4], «música» [1].

## TOTALES:

Canción:	5
«Música»:	1
Nº total:	6

Como se puede comprobar, sin necesidad de porcentajes pormenorizados, la media de referencias musicales es de seis por obra, tal como sucede en *Luna*, *Premio* y *Judas*. En la bilogía de Ávalos, la suma de sus totales nos da diez, con lo cual se equilibran. El caso más singular es el de *Rey*, donde el número total asciende a dieciocho, muy por encima del resto. Lo más significativo es que *Rey* es además la obra de más floja factura, incluso en relación a *Premio*. Unámosle la descompensación que tienen los tres actos en cuanto al número de versos y las trece acotaciones musicales del corto tercer acto y, de modo evidente, tenemos un ejemplo muy similar al satirizado por Salas Barbadillo.

¿Quiere decir esto que el aumento de las intervenciones musicales es un artificio supletorio? Puede pensarse en el caso de *Rey*, y muy probablemente, en el caso de otras obras desafortunadas en su construcción y que no merecieron ser conservadas hasta nuestros días. Pero aun se puede señalar un rasgo más de *Rey*: el tercer acto es casi una permanente tamborrada, digna de Calanda. En el caso de *Premio*, su bajo número de versos (2543) y el papel de relleno de los desfiles de nobles y letrados pueden hacer suponer, con bastante probabilidad, que la música era más sostenida en su duración. De este modo, el tiempo de representación se acercaría al habitual y no habría lugar a decepciones por parte del ilustre senado.

\* No aparece acotada como tal, pero es una canción de trabajo.

Mención aparte merecen las canciones. En este caso no se trata tanto de una función de apoyo —como los tambores en las batallas, por ejemplo—, sino de un soporte del texto, el cual se enriquece en sus matices. Es claramente el caso de *Judas*, donde la canción de los truhanes se superpone a los gritos del «pueblo», dentro, y a la conversación del grupo de Pilatos y Herodes. La escena, así, cobra una extraordinaria tensión trágica, pues trágica es esta utilización de la música<sup>27</sup>. Los músicos, en un tono alegre, dicen lo que los señores callan y con su canción «de locura» (III, 2703) alumbran la oscuridad<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Aunque no en un estricto sentido clasicista, pues, como quiere López Pinciano, en su *Filosofía antigua poética* (1596), «cuando saliere alguna imitación de músicos a dar música, no haya más que una persona fuera de los músicos, y, si hubiere alguna otra, esté como azechando para algún fin» (F. Sánchez y A. Porqueras [ed.], *op. cit.*, p. 104).

<sup>28</sup> Es lo que dice el loco Pasquín de *La cisma de Inglaterra*, de Calderón:

Apartad si estoy contento  
y estáis triste; y cuando estéis  
alegre, no os apartéis;  
porque yo con mis locuras  
soy ciego y alumbró a oscuras.  
(*Op. cit.*, p. 98.)

Para entender mejor el sentido de la larga escena de los truhanes, convendrá ver un fragmento:

<i>Ambos</i>	Para estar sin melancolía tener, tener alegría.
<i>Músico I</i>	Con un contrario se cura el daño de otro contrario, con paciencia un temerario, con juicio una locura, y así es cura muy segura para la melancolía tener, tener alegría.
<i>Músico II</i>	Vaya la mía: el bien de uno para otros suele ser mal; unos mueren de estornudar y otros con un estornudo.
<i>Músico I</i>	¿Qué has dicho, cara de embudo, con tu nariz de bitoque?
<i>Músico II</i>	¡Mas que te tiro un bodoque!
<i>Músico I</i>	¡Que no!
<i>Músico II</i>	¡Que sí!
<i>Músico I</i>	Calla.
<i>Músico II</i>	Calla.
<i>Músico I</i>	Ésta es preciosa batalla.
<i>Músico II</i>	Si es batalla o si es porfía, tener, tener alegría.
<i>Pueblo (dentro)</i>	¡Haznos justicia, Pilatos; Pilatos, haznos justicia!...

(*Judas*, III, 2616-2637)

La «alegre» canción de los truhanes se va acercando paulatinamente al tema central: la pasión de Cristo. La conversación de los gobernantes, que interrumpe por tramos, quiere evitar esa cuestión.

Lo mismo sucede en *Luna*, donde las dos canciones del último acto son romances tradicionales, conocidos por el público, pero que alcanzan un extraordinaria actualización y fuerza en el contexto dramático.

En cuanto a otros signos auditivos, nada importante merece reseñarse. Al comienzo del segundo acto de *Adversa* los personajes sugieren que se oyen «truenos» (II, 1265), pero no se indica en acotación. El momento más claro de utilización de recursos sonoros de este tipo es en la escena final de *Judas*, cuando la crucifixión y muerte de Cristo:

Suena grandísimo ruido, golpes, truenos, y se rasga el velo del Templo, y cúbrese todo (*Judas*, III, 3079 +).

Es curioso que en *Próspera* se llama «ruido» en una ocasión al sonido marcial de cajas y trompetas (I, 570 +). Obviamente, estamos ante un efecto de apoyo a la acción, sin el más mínimo significado musical, como si se tratase de un uniforme de soldado o de una lanza.

## VI.5. Signos visuales.

Esta última escena de *Judas*, que acabamos de citar, es uno de los pocos casos de *apariencias* que encontramos en la obra de Poyo. En esta imagen final, el modelo está claramente en la pintura o en la imaginaria:

Tocan la música, y córrese una cortina, y aparécese el monte Calvario, y Cristo crucificado, y a los lados los ladrones, las Marías, y San Juan, y Longinos con la lanza (*Judas*, III, 3027 +).

Esta impresión plástica se confirma por el papel de simples figurantes —sin intervención alguna— de San Juan, las Marías y Longinos, «con la lanza»<sup>29</sup>. La escena, que pretende ser de gran efecto —como la vista en *Luna*—, aparece preparada por la intervención previa de un personaje. La cortina del fondo oculta las cruces al espectador, mientras escucha las explicaciones de Malco:

Están al pie de la cruz  
su madre, su tía y su primo,  
y la Magdalena violos,

<sup>29</sup> La referencia a modelos consagrados por el arte o la tradición era habitual en la representación de los autos o en las figuras de los carros. Lo muestra el recurso a frases del tipo de «como se pinta» o «como se suele» en las acotaciones. Cfr. N. D. Shergold, *op. cit.*, pp. 231 y 421.

y habló a su madre y discípulo.  
Mas ¿por qué me canso en vano,  
si puedes mirar tú mismo,  
pues en el Calvario estamos,  
todo cuanto yo te digo?  
(Judas, III, 3020-3027)

Es entonces cuando la cortina se corre y se desarrolla la escena final.

La escena final del segundo acto de *Luna* se produce también mediante el recurso a la *apariencia*: escenario vacío, música, y cuando entran los nobles y el Rey se corre la cortina. La investidura como maestre de don Álvaro requiere, aparte el altar de Santiago, más elementos:

Habrán en el altar dos fuentes de plata. En la una, puesta la espada y espuelas doradas, y en la otra, el hábito de maestre, y un misal en el altar. Levántase el Rey y cíñele la espada, y la Reina le pone las espuelas. Arrodíllase don Álvaro y el Rey saca la espada de la cinta y dale con ella tres golpes diciendo... (*Luna*, II, 2030 +).

En este caso se recurre a la fuerte carga de sugestión del rito, algo que, aunque no de modo tan marcado, sí es habitual en estos dramas. En *Adversa* (III, 3558 ss.) se dará otra investidura —la del rey don Alonso de Aragón—, aunque sin el derroche de recursos escénicos de ésta<sup>30</sup>.

La otra *apariencia* se da al comienzo del segundo acto de *Rey* y, una vez más, Poyo prepara antes al espectador para enfatizarla:

Entra Uchalí, bajá; habla con el Soldán, que ha de estar cubierto con un tefetán, en un trono (*Rey*, II, 883 +).

Aquí la expectación se logra por el tono desmesuradamente servil del bajá y la voz —solamente la voz— que llega enigmática desde detrás de la cortina:

Y para escucharte bien,  
¡hola, corred la cortina!  
Que rey que escucha vitorias  
con mostrar el rostro anima.  
(*Rey*, II, 896-899)

<sup>30</sup> En *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, el protagonista también es investido como caballero de Santiago. La escena, mucho menos ritual que en Poyo, requiere los mismos elementos: «Corren una cortina, y parece el Altar de Santiago, y en él una fuente de plata, una espada, y unas espuelas doradas» (Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, ed. L. García Lorenzo, Cátedra, Madrid, 1978, p. 69).

Es como el *jalehop!* circense. Tras sus palabras la cortina se corre, al son de la música:

Tocan chirimías y corren la cortina, y en un trono se muestre el Soldán con mucha majestad, y arrodíllase el bajá Uchalí (*Rey*, II, 899 +).

Pese al uso moderado de *apariencias* que indican las acotaciones de estos dramas, es muy probable que en su resolución escénica por los *autores* se introdujesen más. Un ejemplo de *apariencia* no acotada, pero implícita en la acción, es el desvelamiento del cadalso en *Luna*.

Elemento visual de la mayor importancia en buena parte de estos dramas es el cuadro o el cartel. En *Luna* hay dos pequeños retratos de mujer que, al ser cambiados, dan lugar al primer enfrentamiento entre el privado y don Juan II (II, 1099 ss.). Pero el retrato de mayor funcionalidad dramática es el de doña Catalina, la Infanta, en *Próspera*. En el primer acto se señala que es un «retrato grande de mujer» (I, 902). Su caída ante la puerta del rey Enrico para protegerlo del médico judío es un magnífico efecto teatral (II, 1990 +), y con justificada descendencia en la obra de otros dramaturgos<sup>31</sup>. El retrato continúa cumpliendo importantes funciones dramáticas hasta el último acto, cuando Ruy López se lo presenta al Rey y, con ello, da la señal a la Infanta y convence a don Enrico para el matrimonio (III, 3616).

Donde los signos visuales alcanzan mayor valor es en *Luna*. Se puede afirmar que toda la tragedia es de por sí un perfecto emblema, tanto por la sólida trabazón entre los elementos visuales de carácter simbólico —materializados o no—, como por el carácter ético y pedagógico que trasciende de su utilización<sup>32</sup>. Como señalamos en su lugar, el motivo metafórico y estructural de la luna, presente en todo momento, era también imagen favorita de la literatura política. Pero la imagen tiene, como es lógico esperar, una plasmación también en la literatura emblemática del momento. Sebastián de Covarrubias recoge el tópico de la «inconstante luna» en el emblema 34 de sus *Emblemas morales*, asociado a la mudable Fortuna<sup>33</sup>. Más claramente, Saavedra Fajardo lo ilustra en su empresa XLIX, titulada *Lumine solis*: la luz del sol es reflejada por la luna y las estrellas, que no prevalecen cuando aquél aparece sobre el horizonte<sup>34</sup>. Una idea constante en nuestra obra.

Aparte el origen jeroglífico de emblemas y empresas, tuvo mucho que ver en su desarrollo, a partir de la Edad Media, la heráldica, el carácter conceptual de

<sup>31</sup> Vid. III.7.2., n. 159.

<sup>32</sup> Cfr. J. A. Maravall, «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», en *Teatro*, pp. 147-188. Para el reflejo de la literatura emblemática en Lope de Vega, vid. Warren T. McCready, «Empresas in the Lope de Vega's Works», *Hispanic Review*, XXV, 1957, pp. 79-104.

<sup>33</sup> Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. Ed. facsímil por Carmen Bravo-Villasante, en Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978. La cita corresponde a la segunda Centuria.

<sup>34</sup> D. de Saavedra Fajardo, *op. cit.*, II, p. 231.



los blasones nobiliarios<sup>35</sup>. También en este sentido *Luna* cumple con los requisitos del género, pues, como es sabido, el escudo nobiliario de la casa del protagonista era una media luna. No cuesta trabajo imaginarse la representación de la tragedia bajo ese blasón polisémico: símbolo del orgullo de un linaje y, al mismo tiempo, aviso de sus peligros.

Por si ello no bastase, en el tercer acto aparece, por fin gráficamente, de modo plástico, ese emblema que brillaba permanentemente en los versos. Don Diego coloca a la vista de su descuidado señor «una media luna pintada» (*Luna*, III, 2445 +), con el mote de «Luna no llena» (III, 2501). Don Álvaro la describe indirectamente:

¿Quién ha sido tan molesto  
que ante mis ojos ha puesto  
esta luna que penetra  
alrededor con tal letra?  
(*Luna*, III, 2503-2506)

Podría proseguirse con más ejemplos de tipo emblemático en la obra<sup>36</sup>, pero ello nos apartaría de nuestro tema central, que busca ante todo la representación gráfica.

También encontramos otro emblema en *Adversa*, aunque ahora su sentido sea diferente. Don Gonzalo pretende colocar en la calle un pasquín, pero ese pasquín es un «jeroglífico» (I, 730), es «enigma» (I, 729). Covarrubias, bajo el epígrafe de *emblema*, señala todos sus equivalentes:

Este nombre se suele confundir con el de símbolo, hieroglífico, pegma, empresa, insignia, enigma, etc.

Tenemos, por tanto, un emblema, y un emblema que debe ser visto claramente por los espectadores, tal como indica la acotación:

Hase de pintar en un pliego de papel de marca mayor las figuras que dicen los versos (*Adversa*, I, 762 +).

Los versos no solamente nos dicen cómo debe ser el dibujo —cómo debe ser representado—, sino que también señalan el necesario lema o mote:

<sup>35</sup> Cfr. J. A. Maravall, *Teatro*, p. 158: «La Edad Media aportó, con su etapa de cultura caballeresca, un elemento importante para el desarrollo del género emblemático: la influencia de la heráldica. La representación encubierta de conceptos bajo figuras, que, recurriendo preceptivamente a la agudeza del ingenio, practica el mundo de la caballería medieval, prepara el gusto por los emblemas.»

<sup>36</sup> Por ejemplo, el sueño de la Condesa no está muy alejado de ese carácter:

Digo, señor, que soñaba  
que en mis palmas os tenía  
y en el aire os sustentaba,  
y con la una os subía  
y con la otra os bajaba.  
(*Luna*, III, 2467-2471)

Dice el mote: «Ávalos, Ávalos».  
Esto muestra la pintura,  
y dice la letra abajo:  
«Plega a Dios que este Rodrigo  
no sea como el pasado.»  
(*Adversa*, I, 758-762)

Por supuesto, la enseñanza de este emblema no es compartida, pero existe y eso es lo que ahora cuenta.

En *Luna* existe otro elemento visual emparentado con los anteriores, aunque falta en él el necesario dibujo. Es el letrado que dice: «Soplará el odrero / y alborotarse ha Toledo» (II, 1750-1751). Poyo lo rescata de las crónicas, como se ha visto, por su doble sugerencia plástica y premonitoria.

Y plástica —casi emblemática, por su simbolismo— es la presentación de Siliceo en la primera escena de *Premio*. Se da en ella una curiosa y pictoricista simbiosis de elementos opuestos. En fuerte contraste, el traje de labrador se asocia con los instrumentos del letrado. Del traje no hablaremos ahora<sup>37</sup>, pero sí de estos útiles del letrado, corrientes en nuestras obras. De su importancia visual nos da cuenta Ruiz Ramón:

Del *recado de escribir* formaba parte *tinta, pluma, papel, polvos* (que se echaban en los escritos recientes para secarlos y que no se borrasen), *oblea* (usada para pegar las cartas), *lacre y sello*<sup>38</sup>.

Todo este aparatoso *recado* debía ser colocado sobre una mesa, con lo cual era ya un elemento escénico destacable. El labrador Juan Martínez debía llamar bastante la atención.

En los dramas de las letras los útiles de escribir tienen, lógicamente, connotaciones positivas. Pero conviene recordar ahora a don Gonzalo, quien era, como se recordará, un buen pendolario. Aunque don Gonzalo no aparezca nunca sentado a la escribanía, a través de él ésta se asocia al tan denostado gremio de los escribanos.

Para terminar este apartado, habrá que hacer mención a dos momentos de *Adversa* en los que los objetos adquieren un alto significado dramático. Uno de ellos es el de la retirada de los bienes de Ruy López, que van pasando por el escenario como símbolo de su desgracia (*Adversa*, II, 1978 ss.). Otro, especialmente logrado, es la apertura de su escritorio por el Rey. Poco a poco, prolongando el sabor trágico de momento, del mueble salen una disciplina, un cilicio, un hueso de San Lorente, una mortaja y —como pieza más rica— una calavera que no tiene nada de hamletiana (II, 2102 ss.). Entre las dos series de objetos se da un crudo diálogo que ilustra, a fin de cuentas, la personalidad de su antiguo poseedor.

<sup>37</sup> Sobre la utilización del traje campesino en la Comedia, véase, de N. Salomon, «Les vêtements paysans sur scène», en *op. cit.*, pp. 473-511. El estudio de Salomon atiende fundamentalmente a los vestidos ricos y pintorescos, más significativos para su tesis.

<sup>38</sup> F. Ruiz Ramón (ed.), en nota sin número, en su edición de Calderón, *op. cit.*, p. 75.

VI. 6. *Caracterización física y gestual de los personajes.*

Al tono palaciego y cortesano dominante en estos dramas corresponde, como consecuencia, una vestimenta y unos modales refinados. Es curioso el deslumbramiento, la insistencia, el amor de Damián Salucio del Poyo por el fausto y la exquisitez de la corte, pese a que muchas veces parezca condenarlo. ¿Amor imposible de clérigo noble sin un ochavo? Quizás no, pero la pregunta acude inmediatamente al constatar este aspecto.

Hemos visto la pobreza de los corrales y cómo Poyo la viste con el desfile y la concentración de personajes. Cabe preguntarse también si aquellos actores del XVII disponían de un *atrezzo* que hiciese verosímil su papel. Shergold, a partir de las referencias de varias obras picarescas, supone que sí:

These details are significant, not only because they illustrate the importance of fine costume as part of the visual effect of plays, but also because they show that the actors and actresses of the good companies at least, those that performed the plays of Lope and Calderón in the corrales of Madrid and other cities of note, cared about their dress and were prepared to go to trouble and expense to see that it was impressive. They are certainly not to be identified with the lousy and flea-bitten 'pícaros' of Rojas' entertaining journey<sup>39</sup>.

Lo mismo nos confirma Vicenta Esquerdo, a partir de una numerosa documentación centrada en Valencia. Las compañías no regateaban gastos a la hora de impresionar a su público<sup>40</sup>.

Supuesto que sea así, aún queda otro elemento clave para redondear la caracterización: la cortesía. «Cortesías» es palabra reiterada cuando Poyo concentra a sus personajes nobles. *Premio* gira una y otra vez sobre ella, y no solamente porque sea lo que en un principio diferencia, de modo negativo, a Juan Martínez Siliceo. El ejemplar príncipe Felipe es el primer entendido en cuestiones de protocolo, y su actuación es en todo momento exquisita:

Sale el Príncipe y la Infanta, al son de música, y hacen cortesías al Emperador. Levántalos el César. Siéntase entre ellos (*Premio*, II, 1588 +).

Es un ejemplo, casi tomado al azar, entre muchos otros posibles. El embarazo de Siliceo al presentarse ante don Felipe resulta de su desconocimiento de las reglas de la cortesía palaciega: se enreda con el bonete (II, 1442 ss.), tropieza con el Príncipe al salir (II, 1455 +); en una palabra, «no sabe de cortesía» (II, 1455). El valor que Poyo le da puede ejemplificarse en la larga escena en que el ayo, don Juan de Zúñiga, insiste a don Felipe para que mande cubrirse al duque de

<sup>39</sup> N. D. Shergold, *op. cit.*, p. 516.

<sup>40</sup> Vicenta Esquerdo, «Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, LVIII, 1978, pp. 447-544.

Alba y a otros grandes. La respuesta final del Príncipe, basada en un hecho real, es una lección a su propio maestro de protocolo:

Si estoy descubierto yo,  
ninguno ha de estar cubierto.  
Esto, de paso, os advierto.  
(*Premio*, I, 388-390)

Estar cubierto o descubierto adquiere un gran valor significativo. La relaciones entre don Fernando y Siliceo, una vez que éste deja de ser su criado, pasan por esa prueba (*Premio*, II, 1064-1079). En *Próspera*, Enrico y Ruy López, rey y vasallo, siguen unas normas diferentes cuando, en la intimidad, son simplemente amigos. El juego de cabezas cubiertas y cabezas descubiertas se convierte en señal plástica de esa doble relación. Enrico invita a su vasallo y amigo a estar cubierto en su presencia, pero solamente cuando estén a solas, pues aún no tiene el privilegio de ser grande:

Agora que estáis conmigo  
solo, cubierto estaréis,  
que quiero que me tratéis  
como se trata un amigo.  
(*Próspera*, II, 1827-1830)

Al entrar don Gonzalo ve a Ruy López cubierto, aunque éste se apresure a descubrirse (II, 1851-1856). El mismo movimiento se da cuando entra Celinda (II, 1911-1913). Tener o no cubierta la cabeza, en principio cuestión de protocolo<sup>41</sup>, cuestión formal, amplía su sentido estricto para ser expresión plástica de las relaciones rey-privado.

Los arrodillamientos de don Álvaro de Luna ante el Rey son también expresiones gestuales cargadas de significado. Luna sabe que por medio de ese gesto puede ganar totalmente la voluntad real. Los nobles, en torno a ellos, saben igualmente «que de aquella suerte encanta / al Rey» (*Luna*, I, 333-334) y que el privado solamente con «títulos se levanta» (I, 336).

En el ambiente universitario y eclesiástico se reproduce un esquema semejante, aunque aquí primen las funciones decorativas o costumbristas. Sin embargo, en *Premio* el vestuario de Siliceo es un registro visual de su ascenso. Labrador, gorrón, clérigo y cardenal tienen unas señas indumentarias: del jubón y montera del comienzo, pasa a la «cabeza de plato» (II, 1233) del clérigo e, incidencias del bonete colorado entre medias (II, 1648 ss.), al traje de obispo (II, 1762 +) y a los distintivos del arzobispo (III, 2192 +). Velasquillo, el donaire, da la réplica jocosa el protagonista, como cuando se disfraza «de cardenal ridículo» (II, 1622 +).

<sup>41</sup> Para aspectos relacionados con el protocolo, vid. A. Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas*, pp. 78-79.

En la estela del donaire, los rústicos se caracterizan por su vestimenta descuidada o, al menos, diferenciada de las telas ricas de los nobles. El rígido Siliceo no quiere reconocer a su tío labrador cuando éste viene vestido de negro —quizás con sedas<sup>42</sup>—, y solamente lo recibe cuando se viste de nuevo de labrador (*Premio*, III, 2313-2405). Los villanos de *Rey*, que no se puede decir que sean *graciosos*, van a luchar «armados risiblemente» (*Rey*, III, 2516 +) para distinguirse así de los personajes nobles.

Un último aspecto es el de las mujeres vestidas de hombre. La mitad de las obras conservadas de Poyo ofrecen ejemplos de la misma. En *Próspera* es el provocativo personaje de la mora Celinda, quien, bien como cautivo o como moro, actúa prácticamente todo el tiempo travestida. En *Premio* y *Rey*, Engracia y doña Violante se disfrazan de estudiantes o, como dice la segunda, «de letras» (*Rey*, I, 384). Entre uno y otro tipo hay diferencias de actitud y de función. Celinda tiene una fuerte componente erótica<sup>43</sup>, resaltada por su traje. En el caso de Engracia y doña Violante lo erótico, aunque presente, está más atenuado. Por lo pronto, el largo manteo clerical de los estudiantes velaba más las formas femeninas que el propio vestido de mujer, y en ellas, además, no se da el afán seductor que posee Celinda.

Es curioso que a doña Violante, aunque va vestida de muchacho, los hombres la piropean. El criado dice «que a cualquiera pretensión / tiene derecho su talle» (*Rey*, I, 311-312), y el rey Alfonso destaca «su mucha hermosura» (I, 316). Por supuesto, no lo hacen ni Siliceo ni Ruy López, y éste se desconcierta totalmente cuando su criado le propone irse a la cama con él (*Próspera*, I, 980-994). Como última curiosidad, en *Rey*, Alfonso X no reconoce a su mujer, mientras que en *Premio* sí lo hace Velasquillo con su amiga Engracia. A fin de cuentas, todo esto forma parte de las convenciones dramáticas de la Comedia.

## VII. LA OBRA NO DRAMÁTICA

<sup>42</sup> Las leyes suntuarias vedaban el uso de la seda a los villanos, aunque la prohibición -a juzgar por los testimonios- debió ser constantemente burlada.

<sup>43</sup> Cfr. Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Revista de Occidente, Madrid, 1955, pp. 186-187: «El hecho de que este recurso de disfrazar a una mujer de hombre fuera tan bien acogido en la escena española tiene una explicación fácil y sencilla que se deduce de los propios testimonios de los contemporáneos: el éxito estaba asegurado para la comedia. El autor, a poco que pensase, tenía resuelta su comedia, que era recibida por el público con entusiasmo delirante. El tema gustaba al autor porque el mismo disfraz fabricaba el enredo... y asimismo gustaba al público porque les permitía ver a las más famosas y preferidas comediantas vestidas de hombre.»



## VII. La obra no dramática

### VII.1. *El Discurso de la casa de Guzmán.*

La Comedia buscó y rebuscó en el mar de historias que ofrecían las viejas crónicas, los tratados de genealogía o las relaciones particulares. Damián Salucio del Poyo no fue la excepción y sus dramas, casi todos de tema histórico, son la prueba más evidente. Sin embargo, ningún dramaturgo —al menos a lo que yo alcanzo— sintió la necesidad de elaborar por sí mismo un nuevo tratado genealógico, tal como Poyo hizo con su *Discurso de la casa de Guzmán*. Esta obra no es, no pretende ser, un breve y anecdótico capítulo de su obra total. De su ambición es buena prueba los cincuenta y seis autores que aparecen citados —si nuestras cuentas son correctas— o su desmesurada extensión: ciento treinta y siete folios en el ms. 599 de la Biblioteca Nacional de Madrid. «Terribilmente lunga», la llama, con razón y no poca sorna, Antonio Restori<sup>1</sup>.

La razón aparente del *Discurso* es la de dar cumplida respuesta al licenciado Francisco Pérez Ferrer<sup>2</sup>, quien en una carta criticaba a Poyo afirmaciones genealógicas aparecidas en una comedia sobre los Guzmanes:

Y no quiero yo ofender la Ilustríssima cassa de Medina Sidonia, sino aduertir, amigo mío, que mire bien cómo escriue, que, aunque son cosas de comedia, nos pessa a los amigos de uer que se ofenden las orejas de los que le oyen herrar en estas materias (*Discurso*, f. 1 v.).

La carta del licenciado Pérez Ferrer no llega a ocupar un folio, pero «la risposta del Poyo... è terribilmente lunga»<sup>3</sup>. Poyo parte de las afirmaciones de Pérez Ferrer y se extiende en todo tipo de precisiones históricas, legendarias o genealógicas, muy alejadas del motivo aparente de su respuesta. Motivo aparente, pues en el texto se trasluce de modo evidentísimo que Salucio del Poyo pretende alabar a la poderosísima familia de los Medina Sidonia, cuyo feudo estaba en Se-

<sup>1</sup> Antonio Restori (ed.), *op. cit.*, p. III.

<sup>2</sup> No está claro quién puede ser este licenciado Pérez Ferrer, paisano de Poyo. J. García Soriano dice que ni en las biobibliografías ni «en las muchas notas que tenemos referentes a antiguos escritores murcianos hemos podido rastrear su nombre siquiera» («Damián Salucio del Poyo», p. 276, n. 2). Sin embargo, en la ya varias veces citada *Letanía moral*, del también murciano Claramonte, se nombra de pasada a un licenciado Ferrer, a quien se denomina como «ingenio de Murcia» (*op. cit.*, s. n.).

<sup>3</sup> A. Restori, *op. cit.*, p. III.

villa. Ésta es, a todas luces, la clave del *Discurso*, aunque éste no sería escrito si el dramaturgo no sintiese una especial atracción por la pesquisa erudita y las materias de carácter histórico.

En honor a la verdad, lo mismo podría decirse de cuantas relaciones de linajes se han escrito y se escriben, aun en nuestros días. Domínguez Ortiz ha señalado que la mayoría de las casas existentes en el siglo XVII apenas podían remontar sus orígenes a la baja Edad Media, lo cual las obligaba a recomponer sus árboles genealógicos:

Todas la familias de viso querían remontar su origen lo más lejos posible, borrar la huella de *mesalliances* asaz frecuentes, acreditar servicios extraordinarios, entroncar con casas reinantes, probar descendencia de los godos, de altos personajes de la Antigüedad, y hasta (¿por qué no?) de nuestro padre Adán, sin faltar un eslabón a la cadena<sup>4</sup>.

Damián Salucio de Poyo tenía menos trabajo al escoger a una casa de tanto lustre y acreditados servicios como era la de Medina Sidonia. Había menos que inventar y no faltaban buenas fuentes. Sin embargo, el tono excesivamente laudatorio, el dar la vuelta a argumentos negativos, el arrastrar la cadena un poco más allá, no falta en su *Discurso*. El objetivo es aupar a los Medina Sidonia por encima de las otras casas nobles, y en la medida en que era posible, sin necesidad de recurrir a sucesos fabulosos o legendarios. Su declaración de intenciones es rotunda en este sentido:

Que yo no pretendo quitar a nadie lo que es suyo, ni es mi intención añadir más nobleza y antigüedad que tienen a los duques de Medina Sidonia, sino abeiguar la verdad, si bien dessemos no ofender a nadie en nuestro discurso (*Discurso*, f. 30 v.).

La última afirmación no estaba de más, por los peligros que su intento entrañaba. Como afirma Domínguez Ortiz, era difícil «encontrar hombres que por puro amor a la verdad quisieran desbrozar esta maraña, tarea hercúlea, y de la que cabía esperar otro premio que la enemistad de personas poderosas»<sup>5</sup>. El mismo Poyo lo afirma más adelante:

Las opiniones son fuertes, y aunque se fundan en vna neçia tradición, pretenden sustentirlas y defenderlas los señores a cuyo fauor están, porque sólo miran la autoridad de sus casas y no sufren ygualdad, quanto más superioridad, en las otras; y, finalmente, estas materias son trauajosas de aberiguar y pesadas de sufrir, y más peligrosas que onrras para quien las escriue, pues siendo la ley de la Historia la legalidad y la verdad sin artificio, ni lisonja, no se contentan los príncipes en las subçesiones menos que con hauer deçendido, como los griegos, de dioses y diosas, que la banidad humana no se satisfaze con naturaleza menos que diuina... (*Discurso*, f. 30 v.).

<sup>4</sup> A. Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas*, p. 21.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Este afán verista lleva a Poyo a adoptar una actitud escéptica ante la confusión de leyenda e historia. En el fondo hay en él un prurito de cientifismo, que se mezcla con el orgullo del erudito ante toda explicación ingenua. Su ataque a los godos, fuente de todo linaje que se preciase, es una finta atrevida contra corriente<sup>6</sup>. Sus ironías sobre la historicidad de los romances y la nobleza que cantan es otro ejemplo, y en este caso Salucio del Poyo se permite tomarle el pelo a su amigo Lope de Vega<sup>7</sup>:

Dígame, por su vida, qué vatalla fue ésta de Ronçesvalles en que se halló nuestro Bernardo. Y si lo huuo, no hera naçido quando se dio la vatalla. Pero no quiero ser tan riguroso como los desta opinión; quiero seguir la más piadosa, por no espantar con esta nouedad a nuestro Lope de Vega Carpio y a tantos hidalgos montañeses que pretenden hauerle subçedido. Bernardo naçió muchos años después de la vatalla y no siruió al rey don Alonso el Magno, ni vbo conde Galahón que vendiese a los doce pares, y Galahón no fue conde, sino obispo... (*Discurso*, f. 14 r.)

Hay en esta actitud, junto a ese orgullo de erudito, un orgullo de noble, lo cual le permite decirle al licenciado Pérez Ferrer que «el pueblo está muy persuadido deste engaño, y así, Vm., como uno del pueblo, se ha engañado también» (*Discurso*, f. 17 r.). Y ya hicimos mención de su referencia a «los de mi linage» (f. 12 v.).

En apéndice (A.6.) hemos intentado hacer una selección de los fragmentos que ofrecen mayor interés para nuestro fin, bien por ofrecer referencias personales o alusiones a temas de su producción dramática. Como se observará, las muestras son bastante pobres e iluminan muy poco la faceta humana y de escritor de Poyo. Pero hay un aspecto que un apéndice difícilmente puede recoger, y es el de la construcción del *Discurso* y sus posibles calidades estilísticas. La opinión de García Soriano es francamente positiva:

El *Discurso de la casa de Guzmán*, escrito con gallardo estilo y repleto de noticias curiosas, es una obra interesante que nos patentiza el talento y la sólida cultura histórica y humanística de Salucio del Poyo<sup>8</sup>.

Desde luego, no podemos dudar que Poyo, como dice Restori, está «armato di molti e lunghi —troppo lunghi!— studii genealogici e storici»<sup>9</sup>. Pero, por momentos, parece más un empacho de lecturas que «sólida cultura histórica», aunque Poyo ha demostrado en sus dramas su interés constante por ella. Lo cierto es que él mismo confiesa haberse sumergido en tan arduas averiguaciones con el objeto de componer su *Discurso*:

<sup>6</sup> Si bien es cierto que —a cambio— reivindica para la nobleza española —o para parte de ella— ni más ni menos que un origen hispano-romano, menos bárbaro que el godo.

<sup>7</sup> Sobre la manía heráldica de Lope de Vega, vid.: Joaquín de Entrambasaguas, *Estudios*, II, pp. 259-260, donde comenta la cita de Salucio del Poyo. Otro comentario, en el mismo contexto, en: Juan Bautista Avello-Arce, «Dos notas a Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 3-4, 1953, p. 428 y n. 11.

<sup>8</sup> J. García Soriano, «Damián Salucio del Poyo», p. 276.

<sup>9</sup> A. Restori, *op. cit.*, p. IV.

Confieso que yo no las sauí [las cosas de mi comedia] con la çerteza que agora y que deuo a Vm. el premio deste trauajo, por hauerme dado causa con el Capº de su carta a la aueriguación rigurosa destas materias, que por ser de tan poco fruto, pocos las trauajan y todos las dejan como las allan (*Discurso*, f. 2 v.).

En cuanto al «gallardo estilo», sinceramente no lo vemos. Poyo se enreda en su propia respuesta, sin poder evitar perderse en la madeja de citas y referencias que él mismo levanta. Son frecuentes confesiones del tipo siguiente, cuando entra en uno de sus numerosos callejones sin salida:

Porque no puedo en este discurso seguir las materias con mejor orden, porque boy respondiendo a su carta de Vm., satisfaciendo a las dudas como se ofrecen y, así, no guardo método ni horden de historia en esto que escriuo (*Discurso*, f. 67 r.).

La expresión tampoco sobresale por ninguna gallardía, sino que es pesada y confusa, salvo algún brillo aislado. El *Discurso*, a fin de cuentas, no es una obra a considerar desde el punto de vista literario.

Un último aspecto que ofrece interés es el de su fecha de composición. García Soriano analiza varias de las pistas que ofrecen los tres manuscritos existentes y llega a la conclusión de que la fecha de las copias habría de ser la de 1620<sup>10</sup>. En efecto, según el cómputo de años que se hace en los folios 38v. y 39r., la fecha que se deduce es la de 1620. En cambio, en el folio 81r. se afirma que determinado privilegio «se conçedió en el mes de abril de 1295, y desde entonces q. ha treientos y veinte y quatro años». En este caso, pues, tenemos la fecha de 1619.

Pero hay otro dato en el *Discurso*, olvidado por García Soriano y recogido por Restori<sup>11</sup>, que complica más las cosas. En el folio 88v., tras repasar la lista de reyes otomanos, dice el texto: «Acmat, único deste nombre, que este año 1617 que esto escriuo goça el imperio otomano en hedad de diez años». Restori se queda con este último dato y fija en 1617 la fecha de composición.

Curiosamente, en los otros manuscritos se lee «escribió», por «escriuo»<sup>12</sup>. Bien es cierto que el ms. 2012 dice además que este Acmat tenía «diez y seis años», lo cual es un claro error por el contexto. Además, la utilización de la tercera persona en esas dos copias resulta incongruente.

Habrà, pues, que acudir a datos externos. La *New Encyclopaedia Britannica* informa que Ahmed I había nacido el 18 de abril de 1590 y murió, precisamente, el 22 de noviembre de ese año de 1617<sup>13</sup>. Por tanto, en esta última fecha el tal Ahmed tenía unos veintisiete años, y no los diez que le atribuye Poyo. Pero quien sí fue extraordinariamente joven para el cargo de sultán fue su hijo y sucesor,

<sup>10</sup> J. García Soriano, «Damián Salucio de Poyo», pp. 274-275. Como hemos comentado en su lugar, García Soriano salva las evidentes contradicciones de las fechas barajadas y la que él mismo da para la muerte de Poyo, con una atribución de aquellas al copista.

<sup>11</sup> A. Restori, *op. cit.*, p. III.

<sup>12</sup> Ms. 2012, f. 112 v.; ms. 3300, f. 49 r.

<sup>13</sup> *The New Encyclopaedia Britannica*, 15ª ed., I, Chicago, 1983.

Osmán II, quien llegó al trono, en 1618, con catorce años<sup>14</sup>. Todo parece indicar que a quien Poyo se refiere es a éste y no a su ya tallado padre, Ahmet I. La confusión de nombres pudiera haberse debido, en parte, a que Osmán II también era llamado Genç Osmán («Joven Osmán») u Osmán Oglu Ahmed I<sup>15</sup>.

En cualquier caso, la fecha lógica a partir de la cual Poyo escribe es la de 1618 y no más allá de 1622, en que el joven Osmán muere. La fecha de 1617 que aparece en los tres manuscritos puede deberse, perfectamente, a que el copista, o los copistas, intentaron corregir el error de Poyo al hablar de un Ahmed en una fecha posterior a 1617, en que éste muere. Esa fecha no concordaría con el 1619 ó 1620 en «que esto escriuo»... o «escribió», Salucio del Poyo.

## VII.2. Los poemas a Ignacio de Loyola.

Son pocos los dramas de Poyo que se conservan, pero peor suerte han tenido sus poemas. Salvo los editados en 1610, con ocasión de la *Justa* celebrada por la beatificación de Ignacio de Loyola, el resto —si existen aún— son desconocidos. Pío Tejera menciona vagamente una colección:

Algunos versos y composiciones sueltas, ya publicados, como los que figuran en la *Justa literaria*..., ya inéditos, como los conservados en el archivo del referido señor Marqués de Torre-Octavio<sup>16</sup>.

Es esto todo cuanto hemos visto sobre esos poemas inéditos. De cualquier modo, si esos poemas eran —o son— del mismo tenor que los publicados en 1610, malamente se puede decir que han corrido «peor suerte». Nada gana Salucio del Poyo en valor literario con la existencia de estos últimos. Aunque fuesen de circunstancias y el tono general de la *Justa* fuese muy bajo, los tres poemas que presentó son absolutamente mediocres, si no se quiere decir que son sencillamente muy malos.

El primero es un soneto que debía acabar con este verso: «Ardiendo en aguas muertas llamas vivas»<sup>17</sup>. A este certamen, el quinto, se presentaron Góngora y Jáuregui<sup>18</sup>, dos poderosos rivales que, desde luego, no dieron su medida, pese a la rabieta posterior de don Luis. El soneto de Poyo es un alargamiento conceptual y fútil del verso a glosar, y más que glosa del mismo es un pretexto para llenar versos:

<sup>14</sup> *Ibidem*, VII: «Ottoman sultan who came to the throne as an active and intelligent boy of 14 and who during his short rule (1618-22) understood the need for reform within the empire...»

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> J. P. Tejera, *op. cit.*, I, p. 642.

<sup>17</sup> F. de Luque Fajardo (compil.), *op. cit.*, f. 20 v. Se trataba de describir «el admirable zelo y caridad de Ignacio, que por apagar el fuego del deshonesto amor, en que el otro miserablemente ardía, él le esperó al paso dentro de una elada laguna, y dende allí a voces le retraxo de su desenfrenado propósito» (*Ibidem*).

<sup>18</sup> Góngora presentó el soneto «En tenebrosa noche, en mar ayrado...», y Jáuregui, «Enferma un alma en llama deshonestas...» (*Ibidem*).



Vivas llamas de amor divino...  
 Llamas vivas matáys en aguas muertas,  
 Ardiendo en aguas muertas llamas vivas.

Las rimas son tópicas (*celo / cielo*), o de participios (*abrasado / helado, des-  
 frenado / amedrentado, cubiertas / descubiertas*), o simplemente ripios (*virtudes  
 excessivas / lascivas*). Y toda esta jerigonza va envuelta en una acumulación de  
 epítetos totalmente superfluos.

No mejora el tono en los dos siguientes. El certamen sexto consistía en la  
 glosa de esta increíble redondilla:

Sobrara para mil pechos  
 el fuego, que en vuestra esfera  
 cabe, Ignacio, y sale fuera  
 al rostro, al nombre, a los hechos <sup>19</sup>.

El ingenio de Poyo, a juzgar por versos como estos, debía estar por entonces  
 alicortado:

No sólo a un mundo, ni a dos,  
 A un Serafín podéys dar  
 Fuego del amor de Dios...

El certamen noveno, según indican sus bases, estaba dirigido a «los justado-  
 res polílogos, [así] como para otros aventureros extrauagantes» <sup>20</sup>. Los tercetos  
 de Poyo cantan el valor militar de Ignacio de Loyola cuando los franceses inva-  
 dieron Navarra en 1538. Ese valor militar se aplicará después a la lucha espiritual:

Pon en tu lista otros soldados, muda  
 Ésta por otra nueva COMPAÑÍA  
 Que a la defensa de la Iglesia acuda  
 Adonde el nombre de IESÚS te guía.

Como se verá, nada de interés, nada de valor suficiente como para merecer  
 más comentario <sup>21</sup>.

## VIII. CONCLUSIONES

<sup>19</sup> *Ibídem*, f. 21 r.

<sup>20</sup> *Ibídem*, f. 22 r.

<sup>21</sup> Recogemos los tres poemas en apéndice (A.7.).

## VIII. Conclusiones

### VIII.1. Aspectos bio-bibliográficos.

Damián Salucio del Poyo procede de una familia noble, originaria de Aragón y radicada en Murcia desde el siglo XIII. Posiblemente nació en 1580, en Murcia, aunque el hecho de haber vendido un drama en 1593 suscita dudas. La constatación de que era ya un poeta famoso hacia 1603 parece indicar, por tanto, una actividad dramática continuada durante la última década del siglo XVI. En el período comprendido entre esa última fecha y el año 1610 escribe y estrena sus dramas más conocidos. Por entonces aparece ya como licenciado y, además, como clérigo. Hacia 1610 pasa a residir en Sevilla, ciudad mucho más dinámica que Murcia, tanto en el orden social como en el cultural. Pese a ello, su presencia en la capital andaluza apenas deja huella documentada. A partir de 1623 el silencio se hace total. Desde luego, en 1636 estaba muerto.

Aunque tenemos constancia de que escribió muchos dramas, de toda esa producción solamente nos han llegado seis obras, con sólo dos manuscritos. Escribió además una relación genealógica que, paradójicamente, se conserva en tres manuscritos diferentes. Los tres únicos poemas sueltos conocidos no merecen mayor comentario.

Sí hay que resaltar el paralelismo entre la fortuna de su recuerdo personal y el de su obra. Famoso, elogiado por Cervantes y por Lope de Vega, a partir de la tercera década del siglo XVII su nombre no vuelve a ser recordado. Contrasta también con esa popularidad el hecho de que su nombre no aparezca enredado en polémicas o sátiras, tan frecuentes entonces, y que apenas tengamos vislumbres de cómo era el hombre. En cuanto a su obra, si fue un escritor prolífico, según indican todos los testimonios, solamente conservamos seis dramas suyos.

Aunque el dato de su calidad de noble sea de gran interés, persiste una importantísima laguna en todo lo referente a su modo y medios de vida. ¿Fue paniaguado de los Medina Sidonia o de alguna otra casa? ¿Era el teatro para él un medio importante de ingresos económicos o, por el contrario, una actividad suplementaria? ¿Fue prioritaria su actividad sacerdotal? Son todas ellas preguntas fundamentales por las implicaciones que tienen con el sentido último de su teatro.

## VIII.2. Aspectos temáticos.

Lo más significativo e interesante de su producción son los tres dramas que tratan de la privanza. *Luna* es una crítica negativa del privado histórico y, por añadidura, del sistema de validos inaugurado por Felipe III. *Próspera* y *Adversa* vienen a ser una matización de lo anterior: cabe la posibilidad de un buen privado, de un buen valido, pero sus virtudes —casi inalcanzables— no son escudo suficiente contra los riesgos generados por lo anormal de esa situación. Al final, el valido cae irremediabilmente. El poder, si no es ejercido directamente por su poseedor natural, el rey —de quien el valido es, a lo sumo, un auxiliar—, es en sí aéreo e inestable. Su ocupación por particulares —aun si son virtuosos— desata fuerzas imposibles de controlar: fundamentalmente la envidia y la ambición. En el caso del mal valido se da, además, un desorden general en la república, que quebranta la necesaria unidad y solidez del gobierno.

La lección es, a la vez, moral y política, entendidos estos dos términos en el sentido que entonces tenían. De este modo, en cuanto a su pensamiento último, Poyo no se diferencia grandemente de las ideas *político-cristianas* de Juan de Mariana o de Saavedra Fajardo, unidos en un común antimaquiavelismo, al menos teórico, que es la base y la justificación de sus discursos. Ruy López ilustra perfectamente, como personaje dramático, ese antimaquiavelismo.

Estrechamente ligado al tema de la privanza aparece el papel del rey como gobernante. Aunque en *Próspera* el rey don Enrico tenga una vertiente sentimental —rey enamorado—, lo más característico de estos dramas es la figura del rey en relación con su función política. Ahí radican los conflictos dramáticos de Juan II o de Alfonso X, o —con malos resultados para la acción— la falta de conflictos del buen rey Felipe II.

El rey debe intentar mantener un difícil equilibrio entre su calidad humana, individualizada, y su calidad de gobernante, que es institucional, supraindividual. En el caso de Alfonso X, su generosidad personal y su amor por las letras —virtudes del individuo— se traducen en el plano superior del gobernante en imprudencia política, en derroche y en debilidad. En el caso de los dramas de privanza, el rey debe equilibrar la fuerza de su amor hacia el valido —humana, personal— con la autoridad y deberes que le impone su papel superior como rey, que no admite igualdad. El buen rey Felipe II relega a un segundo plano lo personal para centrarse en el despacho de los asuntos del gobierno o en su propia formación.

Hay una figura reiterada y característica en casi todos los dramas de Poyo: el rey o príncipe *mozo*. El tipo tiene unas connotaciones claramente negativas, aunque la misma edad pueda ser elemento disculpatorio: es colérico e imprudente, más sujeto a impulsos pasionales que a razones (Juan II de *Adversa*, príncipe Judas, Sancho el Bravo, el primer Alfonso X) o, por el contrario, es excesivamente manso e irresoluto, aunque igualmente poco razonable (Juan II de *Luna*). Significativamente, junto con *Próspera*, la única obra que no presenta este tipo es *Premio*: Felipe II es el ejemplo de príncipe *mozo* que se ofrece como alternativa.

El vehículo literario de los temas anteriores es el del tópico de la Fortuna bifronte, estudiado por Jesús Gutiérrez. *Próspera* en un principio, al final se torna

adversa. Don Álvaro de Luna y Ruy López son ejemplos de ese proceso, aunque sea diferente la lección final que se desprende de sus casos. Los tintes más sociológicos se dan en el personaje de Siliceo, quien, a diferencia de los anteriores, no llega a conocer la vertiente adversa.

El licenciado Poyo dedica dos comedias al tratamiento del tema de las letras. El trasfondo histórico y cultural está en el debate seiscentista entre las armas y las letras. Del mismo modo que existe un diálogo dramático entre *Luna* y la biología de Ruy López —entre el buen y el mal privado—, se da también esa relación entre *Premio* y *Rey*. *Premio* nos presenta a un rey que sabe utilizar con prudencia las letras, sin olvidar el papel decisivo de las armas en toda república bien organizada. *Rey*, por el contrario, muestra su mal uso por parte de Alfonso X, soberbio y blasfemo en un principio y volcado después en ellas sin contrapeso. Desde el punto de vista de la gobernación, una vez más se muestra el papel arbitral del buen rey. Felipe II consigue el justo equilibrio entre unas y otras.

Ese debate dramático desemboca en una reflexión sobre el papel de los nobles, ya presente en los dramas de privanza. Las armas corresponden a la nobleza tradicional, que justifica por ellas su papel y sus privilegios en la sociedad. Los nobles son los guerreros, según la concepción medieval, persistente aún en el siglo XVI y que degenera en el XVII. Las letras, en cambio, presuponen un modelo distinto de nobleza: la de los méritos personales o de la virtud. Siliceo es el arquetipo ideal de esta última nobleza: hijo de labradores, *naturaleza* villana y grosera, consigue su premio —su próspera fortuna— mediante el *arte*, esto es, el esfuerzo personal, la virtud cultivada y fortalecida en el estudio, en las letras. Ruy López es el representante ideal de la virtud basada en las armas, esto es, de la nobleza tradicional, de linaje. Él es, ante todo, un soldado, como el duque de Alba en *Premio*. El hombre de letras que se ha hecho a sí mismo y el noble que continúa su linaje con las armas en la mano, contrastan con la nobleza ociosa, intrigante y palaciega, que pone en cuestión su auténtico sentido y razón de ser.

En todo este tratamiento, Salucio del Poyo se revela como un escritor añorante del pasado inmediato y en conflicto con las nuevas condiciones del XVII. Felipe II, el último rey renacentista, es el modelo virtual al que una y otra vez se invoca, bien sea directa o indirectamente: el rey que gobierna por sí mismo, prudente y equilibrado, defensor de los humildes o de quienes no ocupan el escalafón superior, moderador de la ambición de la alta nobleza, protector de las armas —los buenos nobles— y de las letras —los hijos de sí mismos—, defensor de la Iglesia, etc. Del mismo modo, Ruy López —otro personaje paradigmático— es un noble renacentista: justifica su nobleza en el uso de las armas, es esquivo ante las tentaciones de la ambición y desea una honesta *mediocritas*, entra en conflicto con la nueva época —ociosa, cortesana, atenta sólo a las prebendas regaladas—, se vuelve hacia el recuerdo del viejo rey —ya muerto— que supo premiar su lealtad, etc.

*Judas*, como comedia bíblica, supone un cambio temático. En este caso se trata un tema muy querido por los dramaturgos de la Contrarreforma: el papel de las obras en la salvación y el conflicto entre libre albedrío y predestinación. Judas es el caso extremo de maldad, un hombre que marcha desbocado hacia su



perdición, marcado por el sino trágico de su leyenda edípica, su predestinación como pieza prevista en la muerte de Jesús y, sin embargo, su una y otra vez desechada posibilidad de arrepentimiento. En la dialéctica entre el buen y el mal ladrón dibuja el dramaturgo los matices del tema. La esperanza del buen ladrón se ve recompensada, mientras que la incredulidad y desesperanza del malo le hacen rechazar su última oportunidad, ya en la cruz. Poyo resalta, precisamente, el valor de ese rechazo: la esperanza debe ser activa, el hombre es quien escoge —con sus actos— la posible salvación o condena. En el paralelismo de las vidas de los dos ladrones cobra todo su sentido esa idea.

Casi tan definitorio como la aparición y tratamiento de estos temas es, por otra parte, la inexistencia de algunos otros, muy típicos de la Comedia. La ausencia casi total del tema amoroso es, quizás, lo más destacable y sorprendente. Aunque aquí y allá alguna reina o condesa muestre celos o, por el contrario, su fidelidad y respeto al cónyuge, no pasa de ser algo aislado y anecdótico que no afecta lo más mínimo al enredo o a la estructura formal y temática del drama. El único caso donde lo amoroso adquiere algún protagonismo es en *Próspera*, significativamente la más alabada —en el marco de la biología— y, más concretamente, la favorita de Lope de Vega. Pero aun en *Próspera* el tema no llega a ser conflictivo, sino un trasfondo argumental que a duras penas podría llamarse acción secundaria. Prueba de su escaso valor dramático es que en el primer núcleo escénico de la obra se anuncia cuál será su resolución. El amor frustrado de Celinda no es sino una excusa para que surja otro sentimiento mucho más funcional dramáticamente: la venganza.

En general, la actitud de Salucio del Poyo es francamente misógina. El tipo de Celinda, caracterizado por los celos, el afán vengativo y la irresponsabilidad, es el más frecuente y, además, el de mayor rendimiento dramático. A él pertenecen, en mayor o menor grado, la Reina de *Luna*, doña Violante, Engracia, doña Cristina, Herodías y, claro está, Celinda. Las mujeres positivas son, ante todo, buenas y aun ejemplares esposas, aunque sus papeles sean de apoyo coyuntural a la acción. Son doña Elvira, la Condesa de *Luna*, la infanta doña Catalina —que excepcionalmente es soltera, aunque se casará con Enrico— y la Emperatriz.

Otro tema, también considerado clave en el teatro del XVII, es el del honor. Pues bien, tampoco es el honor fuente de conflictos. En *Premio* se resalta que antes que él está la virtud, que es un elemento activo y que lo justifica. Ruy López es también ejemplo del honor-virtud: guarda su buen nombre, adquirido mediante un ejercicio virtuoso, y se preocupa por la opinión, fundamento de la honra. Pero esa actitud no tiene nada que ver con la concepción dramática del tema en otros dramaturgos. En *Premio* todo el problema se fija en el primer aspecto, sin que haga falta desarrollar el segundo. En ninguno de estos dramas es fuente de conflictos y, a diferencia del caso del amor, tampoco genera venganzas.

El tipo del donaire, tan característico de la Comedia, es completamente epistólico y nada relevante en cuanto a la estructura dramática. Solamente en *Premio*, con Velasquillo y Engracia, trasciende ese papel. Los graciosos de *Próspera*, de *Rey* o de *Judas* son circunstanciales. También en esto Poyo se revela como un escritor ligado a un período anterior.

Para terminar este bloque, convendrá apuntar algunas ideas sobre el tratamiento psicológico de los personajes. Hay un elenco de figuras que tienen, como se ha visto, un valor paradigmático y ejemplar: Ruy López, el rey Enrico, Dimas, pero sobre todo, el príncipe Felipe y Siliceo. Como personajes dramáticos son, con mucho, los menos logrados y los más insustanciales desde el punto de vista psicológico. Son, ante todo, ideas encarnadas, símbolos, marionetas en manos del dramaturgo, quien los subordina a la lección moral que en cada caso pretende. Frente a ellos, don Álvaro de Luna y Alfonso X —ni muy buenos, ni muy malos— tienen una muy rica personalidad conflictiva y, en consecuencia, dramática. Otra cosa es que Salucio del Poyo consiga extraer todas las posibilidades de su misma creación.

### VIII.3. *El tratamiento de las fuentes históricas, legendarias y literarias.*

Salucio del Poyo organiza todos sus dramas sobre una base histórica, aunque ello deba matizarse en el caso de *Judas*. Salvo ésta, todas sus obras tratan un caso de la historia española: siglo XIII en *Rey*, siglos XIV y XV en la biografía de Ávalos, siglo XV en *Luna*, siglo XVI en *Premio*. Aparecen, por tanto, los cuatro siglos anteriores al suyo, aunque en el fondo, como se ha visto, es el siglo XVII precisamente el más tratado.

En un porcentaje elevadísimo, la materia dramática con que Poyo construye las incidencias y estructura de sus dramas, está tomada de las crónicas o de las relaciones genealógicas. En este sentido —y solamente en este sentido— es poco o nada original. Su tratamiento de lo histórico responde a necesidades derivadas del carácter ético o moralizante que persigue, o bien, en otro orden, a exigencias puramente dramáticas. Sigue, así, el viejo modelo eticista de la Historia como *magister vitae*. O, por otra parte, el precepto de las poéticas clásicas: el poeta no debe contar cómo fueron las cosas —labor del historiador—, sino cómo debieron haber sido, dentro siempre de la verosimilitud. El procedimiento lo conduce a significativos cambios, supresiones o mutaciones, de los cuales los dos más significativos son el traspaso de rasgos de Luna a Ruy López y el final *justo* de *Rey*. En cuanto a necesidades dramáticas, al tratar sobre largos períodos históricos, Poyo debe efectuar una labor de síntesis que respete la unidad de acción. El caso más significativo es el de *Luna*, donde se reducen a uno —o a lo sumo dos— todos los acontecimientos de carácter equiparable.

En cuanto al material literario y legendario que recoge, se puede observar que Salucio de Poyo pretende el acercamiento a su público mediante el recurso a lo conocido. Ello establece una complicidad inicial muy rica en sugerencias. En *Luna* es la inclusión y glosa de los popularísimos romances sobre el privado. En *Próspera*, un romance no menos popular de Lope de Vega, colocado precisamente al comienzo de la acción. En *Adversa* vuelve a recoger romances del ciclo de don Álvaro. En *Judas*, el motivo central se basa en una leyenda conocida por todos y que andaba en pliegos de cordel. En *Rey* es la leyenda del desplante blas-

femo de Alfonso X, transmitida de padres a hijos, según Mariana. *Premio*, por la cercanía histórica del tema, ofrecía ya ese material reconocible, aunque tampoco faltan anécdotas que andaban de boca en boca, como la escena de las cabezas descubiertas.

#### VIII.4. Aspectos formales.

Es difícil reducir a esquema la estructura dramática de los seis dramas de Poyo, aparte los rasgos comunes al teatro del XVII. La biología de Ávalos presenta la originalidad —que crearía escuela— de su bimetración en partes correspondientes a la próspera y a la adversa fortuna. La primera parte refleja el proceso ascendente, con típicos rasgos de comedia, incluida la boda final. La segunda, de carácter tragicómico, describe el ulterior proceso descendente, con un final feliz forzado por la necesidad de hacer justicia al virtuoso Ruy López. En *Luna* es un evidente acierto la estructuración de la tragedia según las diferentes fases de la luna: el proceso ascendente alcanza el plenilunio en una brillante escena, al final del segundo acto, para darse la fase menguante en el tercero, con el eclipse final de la muerte en el cadalso. En *Judas* se logra un acertado entrelazo de acción principal y acción secundaria, aunque el número excesivo de personajes diluya ambas secuencias. Las obras de peor factura son, con mucho, *Premio* y *Rey*. En la primera, por la falta de intriga y de acción, complicado todo ello —o causado— por el hieratismo esquemático de los personajes. En *Rey*, pese a buenos y prometedores núcleos escénicos, la acción se ramifica en callejones sin salida. Un defecto común a estos dramas, desde el punto de vista de la acción, es el abuso de los largos parlamentos, de los muchas veces interminables monólogos. La agilidad propia de la Comedia se echa en falta.

La puesta en escena revela a un dramaturgo sobrio en cuanto a efectos de carpintería. No hay tramoyas, *bofetones* o trampas; no «vuela» ningún personaje, ni se lo traga la tierra o los infiernos. Solamente hay tres o cuatro *apariencias*, justificadas además por la acción, y un único caso de utilización del patio del corral.

En cuanto a efectos visuales, debe destacarse el rendimiento dramático del cuadro de la Infanta, en *Próspera*. Aunque se base en el tópico del enamoramiento por un retrato, su papel activo como salvaguarda de la vida del Rey y su uso como señal del sí a la Infanta, al final, sobrepasa esa función. En *Luna* podemos ver la plasmación dramática de un emblema, logrado por el engarce entre los referentes visuales de carácter simbólico y su sentido ético y pedagógico. Un auténtico emblema aparece en la última jornada, como aviso al iluso don Álvaro. También en *Adversa* recurre Poyo a un emblema, en este caso utilizado como libelo contra el protagonista.

Mucho más importante y significativa es la manera peculiar en que se da la ocupación del espacio escénico. Es característico en estos dramas la presencia simultánea sobre el tablado de un número considerable de actores, generalmente como representación de nobles o, en menor grado, de universitarios. Su función es diferente según los casos: valores puramente escenográficos; como coro —sobre todo en *Luna*—; de contraste con la soledad o la rusticidad del protagonista, etc.

En relación con lo anterior, la caracterización física o gestual no es menos importante. Las cortesías que esos nobles se intercambian tienen un primer valor como espectáculo destinado al público popular. Pero el protocolo puede llegar a ser un elemento significativo de primer orden: las cabezas cubiertas o descubiertas pueden definir la doble relación de amistad y vasallaje entre rey y privado, o la relación conflictiva del sirviente con su señor; los arrodillamientos constantes de Luna hechizan al Rey y contribuyen a su ascenso, etc.

Si la Comedia se caracteriza, sobre todo en su momento álgido, por la imbricación de lo lírico con lo puramente dramático, en el caso de Salucio del Poyo debemos corregir el enfoque. Con todos los defectos de estructura que hemos visto, estos dramas son, ante todo, teatro, y en ellos no podremos encontrar grandes bellezas líricas. La versificación, aun dentro de los esquemas métricos comunes, es pobre y ramplona: ripios, autorrimas y retorcimientos sintácticos se suceden constantemente. Los sonetos, donde el dramaturgo intenta condensar una idea sustancialmente lírica, naufragan en el encorsetamiento y la vulgaridad. Baste el ejemplo de los versos finales de aquél de *Adversa*:

Que no hay daño ni pérdida tan cara  
como perder una mujer, si es buena.  
(*Adversa*, III, 3147-3148)

En suma, Poyo puede ser llamado *poeta* solamente en el sentido amplio que tenía el término en aquel tiempo.

#### VIII.5. Valoración final.

A Damián Salucio del Poyo se le consideró relativamente pronto —quizás ya en vida— como un escritor anticuado, retrasado con respecto al brillante momento de la Comedia a partir de 1620. Franchi ironizaba sobre su afán moral y sus gustos escénicos, pero sorprendentemente lo sitúa poco menos que entre los forjadores del nuevo teatro. Para Franchi, solamente Lope de Vega, el gran maestro, se salva. Ahí tenemos, como referencia obligada, al escritor genial. Él, si no crea de la nada el nuevo género, sí lo modela de acuerdo a su brillante y sincrética personalidad. Pero Lope, a diferencia de tantos otros precursores, no se detiene en uno cualquiera de los momentos y, por el contrario, continúa innovando o siguiendo las innovaciones del gusto hasta su muerte.

Viene bien el ejemplo tan conocido de Lope de Vega para proyectar, sobre su telón de fondo, la obra y el significado de Salucio del Poyo. Antes de 1636, cuando escribe Franchi, Poyo era ya un escritor que no había tomado el camino real de la Comedia. En primer lugar, su personalidad grave hace que su obra se caracterice, ante todo, por la preocupación moralizante, en la que entra —como una de sus vertientes seiscentistas— la política. Ese rasgo, cada vez más anticuado, es también el gran escollo en que tropiezan sus obras, pues su reflejo dramático es la rigidez —esclerotización de la seriedad— y la supeditación del libre juego de

sus personajes y de la acción al fin moral ineludible. La estructura desmañada, la poco nítida unidad de acción, no eran por entonces defectos achacables en exclusiva a Poyo, pero su tono característico los subraya. La falta del tema amoroso, tan estimado por público y dramaturgos —recuérdese el *Arte Nuevo*—, habría que ponerlo, muy probablemente, en relación con ese rasgo de su carácter.

Hay otros rasgos conservadores en Poyo. El poco juego dramático del *donaire* o los largos monólogos que cortan la acción, nos recuerdan a los escritores valencianos. Con ellos concuerda en rasgos que, por otra parte, se convertirían en fórmulas de la Comedia —por tanto no significativas— en el primer lustro del XVII. Hay algo —sobre todo en *Luna*— del tono trágico del XVI, aunque sin excesos de crueldad o sangre. Ese mismo tono moralizante y declamatorio, encajado en las nuevas formas de la Comedia, apunta en esa dirección. *Luna*, además, es uno de los raros ejemplos de perfecta tragedia clasicista en el XVII, a pesar de la división en tres jornadas y la polimetría, rasgos no tan pertinentes como pudiera parecer.

Pero quizás sea en el hombre Salucio del Poyo donde se encuentra la raíz más segura de ese tono arcaizante. Él es un noble que añora los rasgos heroicos de la vieja nobleza. Un noble medio, de aquellos que Felipe II había aupado como contrapeso de los grandes, dedicados, por otra parte, a la guerra y a la diplomacia, lejos de la corte. La añoranza de la época de Felipe II lo hace entrar en contradicción con los nuevos valores, un poco como le sucede —con otra personalidad y muy diferentes matices— al también noble Quevedo. Y quien juzga es un clérigo, con todo lo que ello supone.

No cabe duda de que en su popularidad tuvo mucho que ver su crítica —compartida por muchos españoles— del nuevo rumbo de la monarquía. Curiosamente, de este modo Poyo se presentaba ante el público de los corrales como un escritor muy actual, como un escritor que hablaba de lo que todos hablaban por lo bajo. Curiosamente también, Poyo dio de este modo con una fórmula y un tema que alcanzarían un gran éxito y configurarían toda una ancha y duradera tendencia de la Comedia: el tema de privanza y, como vehículo literario, la fórmula de las dos Fortunas. Cara y cruz también de una personalidad, a un tiempo original y conservadora. Pero, como ya hemos repetido muchas veces, cuando este carácter original e innovador se diluyó, quedaba a cambio, con toda su crudeza, el verdadero carácter arcaizante de su obra.

Damián Salucio del Poyo necesita hoy, como tantos otros dramaturgos de su momento, unas muletas críticas que permitan su lectura. Sin ellas, poco más encontraremos que el tópico o el sermón. Hemos querido darle la vuelta al uno y al otro para ver su sentido original. Si de este modo le hemos hecho dar unos pasos, aunque sean vacilantes, por nuestra época, creemos haber cumplido.

## A. APÉNDICES



## A. Apéndices

### A.1. *Filiación y descendencia de Damián Salucio del Poyo.*

Esta es la filiación y descendencia de damian Salucio del Poyo; sacada de los archivos de murcia, Lorca, cartagena y Mula a los quales originales se refieren. = Primeramente quando el Rey don Alonso ganó el Reyno de murcia, entre la gente que traxo aragonesa de que pobló la ciudad de murcia, traxo un Capitan llamado don Jordan del Poyo que quedó poblador en la dicha ciudad. Dejolo el Rey don Alonso por mandador de la tierra, hízole merced de la capilla maior de Santo Domingo, como consta por pergamino que dieron los frailes del dicho conuento siendo prior frai Diego Ponce...

...Juan del Poyo fue alcaide del castillo de mula, como consta del archivo del dicho lugar. Tuvo quatro hijos: el mayor se llamó Macias del Poyo que fue el que descubrió las Indias, sobre lo qual el Rey de Portugal lo hizo matar de secreto, que despues... (borrado) a entender, y esto respecto de que nro. Rey ordenaba una armada para que el dicho Juan del Poyo por general bolbiese a las Indias descubiertas a traer tesoro, de donde Hernan Cortés, por muerte del dicho Juan del Poyo, prosiguió aquel viaje... (borrado)... a ser y valer lo que es público y notorio. Al segundo llamaron Antonio del Poyo, que fue clérigo y capellan del arzobispo de Seuilla. El otro fue Damian Salucio del Poyo. Llamóse Salucio porque lo crió Jacobo Salucio, su águelo en el almagarron quando fue Gouvernador en el dicho lugar: el quarto se llamó Francisco del Poyo. Este perdió el juicio y tuuo una hija que se llamó Isabel Gomez del Poyo.

El dicho Damian Salucio del Poyo fue casado con Maria de Morata, vezina de Lorca. Tubo nueue hijos, cinco varones y quatro mugeres. El primero fue el licenciado Antonio del Poyo, el segundo fue Luis del Poyo, el tercero fue Damian del Poyo, el quarto fue Juan del Poyo, el quinto Macías del Poyo. La primera de las hijas fue Isabel Gomez del Poyo, la segunda Juana de Vera, la tercera María Morata, la quarta Ana Salucio, la qual murió doncella el año de la pestilencia. La María Morata se casó con Ginés Ponce de Leon, y tuuo un hijo llamado Francisco Ponce que casó con Doña Catalina hija de Juan de Córdoba y de Doña Isabel de Anduga. La Isabel Gomez del Poyo casó con Lorenzo Mellado y tuuo seis hijos. Macías del Poyo murió en Flandes en una uatalla; Juan del Poyo lo mataron durmiendo sus pastores en el campo, junto a la fuente de la murta; Damian del Poyo se casó por amores mal, y tuuo tres hijos: matáronle estando descuidado en su puerta; el licenciado Antonio del Poyo se casó en Granada

con doña Catalina de Contreras hija de Diego de Contreras natural de Cordoba y Isabel Nuñez de Tordesillas su madre. Tubo un hijo que se llamó Antonio del Poyo, en primeras nuncias; en segundas nuncias se casó en Cartagena con doña Magdalena de Casanova, natural de la dicha ciudad, y por su muerte, dejó en la susodicha tres hijos.

Antonio del Poyo el hijo de doña Catalina de Contreras y del dicho Antonio del Poyo el licenciado, casó con Doña Ginesa Nola y Aroca, tuvieron un hijo llamado Pedro Martyr, y otro Don Diego, y otro Don Antonio del Poyo. Luis Salucio del Poyo fue casado con Doña Luisa Magaz y tuvo cinco hijos: Damian Salucio del Poyo, y Antonio y doña Antonia, doña Luisa y doña Ana del Poyo. Doña Ana se casó con García de Lorca; doña Antonia y doña Luisa del Poyo son doncellas neatas de casa: Antonio del Poyo a voluntad de sus deudos, hermanos y madre. Damián Salucio del Poyo se casó con doña Beatriz de Aualos y Soto, hija de don Rodrigo de Aualos y de doña Isabel de Lara y Soto, año 1596...

#### A.2. Partida de bautismo de Damián Salucio del Poyo. ¿El escritor?

(Al margen: Damian del lic<sup>do</sup> poyo y doña magdalena casanova.) En diez y seis dias del mes de Enero de mil y quinientos y ochenta años, yo fran<sup>co</sup> cerbellón, cura de Santa Catalina, bautizé a damián, hijo del licenciado poyo y de doña madalena de casanova; y por la verdad lo firmé: fueron compadres luis del poyo y doña ginesa de bola. Fran<sup>co</sup> cerbellón. (Murcia. Iglesia de Santa Catalina. Libro de Bautismos y Desposorios, 1567-1589, fol. 73).

#### A.3. Venta de la comedia del Relincho.

en la çiudad de murçia Veinte dias del mes de junio de mil y q<sup>tos</sup> y noventa y tres a<sup>os</sup> ante mi el escribano y testigos pareçio nicolas de los Rios autor de Comedias Vz de toledo estante En esta dha çiudad dixo que se obligaua y obligo a damian del poio vz desta dha çiudad de murçia o a quien su poder oViere a que dentro de un mes que corre y se Cuenta desde oi dia de la f<sup>a</sup> desta Venda a esta dha çiudad de murçia con su conpania y Representara la comedia quel dho damian del poio le tiene Entegado (sic) que se llama del Relincho y le dara por paga della el segundo dia que Representare La dha Comedia y todo lo que en el se ganare sacando las costas de casa y tablado y chirimias y (borroso) si no Viniere En el dho tienpo le pagara çiento y çinquenta rreales por la dha comedia los quales le pagara pasado el dho tienpo puestos en esta çiudad de murçia a su costa y minsion y por ello se pueda Executar y esta escritura traiga para Ello aparejada Execuçion i para liquidaçion de como no es venido dentro del dho tpo lo deja y difiere en el Jura<sup>to</sup> del dho damian del poyo lo qual se entiende no abiendo enfermedad o inpedim<sup>to</sup> bastante i aunque no venga en el dho tienpo le pagara los ... Dhos çiento y çinquenta Rs y a la persona que fuere a cobrallos lo deja a Eleçion la

paga del (dho nicolas de los Rios) (tachado) juez que lo sentençiare siendo un hombre de a pie y para ello obligo su p<sup>na</sup> (persona) y bienes auidos y por auer y luego el dho damian del poio se obligo que la dha comedia no la dara a otra p<sup>na</sup> en ningun tienpo so pena de boluelle el dinero que por ella le buiere (sic) dado con mas las costas que se le Recreçieren al dho nicolas de los Rios daños y menoscabos y por ello asimesmo sea executado por ello con qua (tachado) la misma sumision sometiendo a la parte donde el dho nicolas de los Rios le quisiere pedir y enbien a cobrar con un hombre la dha pena (borroso) estando presentes por testigos miguel Ruiz y bernar jinovarte y P<sup>o</sup> Ruiz Vzs de murçia y firmaronlo de sus nonbres los dhos otorgantes que yo el es<sup>o</sup> conozco

Damian Salucio del Poyo

Nicolas de los Rios

(ilegible)

(Archivo Histórico Provincial de Murcia, 928, f. 227. Da la noticia y los datos de este documento, como se ha señalado, Muñoz Barberán. Creemos que está inédito.)

#### A.4. Algunos testimonios de contemporáneos.

##### A.4.1. Salas Barbadillo, Corrección de vicios.

No se llama verso el que estos escriben en las comedias, sino prosa de consonantes... (f. 148 v.).

Gracioso anduvo un clérigo natural de Murcia, que queriendo escribir comedia a lo divino, sacó al tablado el alma, vestida con espada y capa y un sombrero con muchas plumas, a quien acompañaba un lacayo. ¿Qué os parece si sería apetitoso de risa el coloquio que pasase entre interlocutores tan conformes? Éste hacía una comedia con docientas redondillas menos que otro (notable arbitrio), que toda su vida tuvo secreto, hasta que a la hora de su muerte le reveló a un grande amigo suyo, también del arte, y fue que ninguna comedia escribía donde no hubiese unos pasos para el atambor de guerra y otros para las chirimías, los cuales, con su música, la una marcial y la otra celeste, ocupaban el espacio y tiempo en [que] se pudieran recitar docientas redondillas. Perdía este venerable eclesiástico en cada una (f. 149 r.) de las comedias que escribía docientos reales, aunque le pagaban cuatrocientos por ella. Escuchad, que no es el cuento para arrojarle por las ventanas. Salíase las más tardes al campo a hacer coplas y, para que fuesen dulces, llevábase alguna colación, y con una libra de confitura que se comía, traía hechas una docena de redondillas. Acababa su comedia y entregábasela a un autor que le daba, como tengo dicho, cuatrocientos reales. Íbase luego a hacer la cuenta con el confitero, y hallaba que se había comido seiscientos de dulce, y así quedaba engañado en la tercia parte del dinero. Mirad si había escogido mal trato para hacerse pobre (f. 195 r.).

(Está fechado este texto a cuatro de agosto de 1612.)

A.4.2. Fabio Franchi, *Ragguaglio di Parnaso*.

Io sono Lope di Rueda, e questi, che mi circondano sono Torres Nauarro, Castigliejo, Montemayor, Siluestre Garzisanchez, Michel di Placencia, Rodrigo Cota, Montaluo, Michel Sançhes, Tarraga, Aguillar, Poio, Ochoa, Ramon, Belarde, Graxales, & Claramonte, che tutti siamo vna scala di Poeti Comici, che discende (p. 68) del Secol d'oro, sino à quel che cominciò ad esser di ferro. Siamo nel nostro idioma li più antichi professori delle Comedie Auto, Pastorali, Colloquio, Egloga, Dialogo, & Intermedij, (che noi chiamiamo Entremes.)... (p. 69).

- 10 Poio, ch'è questo Pretino (poco più grande, che vn grano di vna passa di Corinthio) dimanda, che si diano le sue Comedie ad alcun Poeta nouello scopatore di frasi vecchie, e Spazzacami no di moralità matusalemme, che con perifrasi, e locutioni sbarbate, se non può rinouar l'edificio, almeno lo risarcisca; (p. 71) ma sopra tutto prega, che nessuna Comedia sua si lasci (al più) più di dodici apparenze di nuuole, nè più di due Prencipi volati da mine, nè due, ò tre Prencipesse precipitate da Montagna, perche hà la coscienza troppo grauata per li Comici, che stroppiarono queste sue Inuentioni... (p. 72).

A.5. *Fragmentos de una supuesta comedia de Poyo —El Saladino—, según aparece en el primer acto de La Baltasara, de Luis Vélez de Guevara.*

*Entra Baltasara a cauallo.*

- BALT. Catolicos Paladines,  
nobles Franceses Bullones,  
los que repetis al pecho  
la blanca cruz de Godofre.  
Yo soy Rosa Solimana  
del Soliman, como Soles,  
la que viue con su aliento  
tan altiua, que se opone  
a los estruendos de Marte,  
y a la saña de sus golpes.  
Hagase la fama lenguas,  
digalo la fama en voces,  
en marmol lo escriua el tiempo,  
y las edades en bronce.  
No se libren al pincel  
mis hechos, quando conoce  
la Europa mi ardiente brio;  
pues apenas de arreboles,  
en los arrullos primeros  
Fenix cuna me conoce.
- 5  
10  
15  
20

Quando de mi inclinacion  
conocidas las acciones,  
anunciaua en mi inquietudes,  
temeridades atroces.  
Como al silencio, dezidme,  
el verme actiua os dispone?... (f. 4v.)

25

*Sale el Saladino, y la Baltasara.*

- BALT. Sobre aquella montaña, cuya frente,  
antes que al mundo el Sol registre vn hora,  
pues le deue el cuydado lo eminente,  
se rie de vna, adonde perlas llora,  
no qual suele el cristal de alguna fuente,  
sino en bostezos de la hermosa Aurora,  
de cuya exalacion han heredado  
las flores de esse prado lo esmaltado.
- SALAD. Gentilhombre aquel pino se leuanta  
a servir de atalaya a las estrellas,  
y parece que aspira, y se adelanta  
a ser vezino, y morador en ellas:  
un coro lisongero dulce canta  
de auecillas parleras, y en querellas  
funesto le responde alli otro coro,  
aquel gorjeos da, y este da lloro.
- BALT. De un peñasco copete finje vn monte,  
que mirada su altura desvanece,  
Polifemo galan del Orizante,  
que lo peyna con flores, y lo crece,  
quando al Oriente buelta da Faetonte,  
y con rayos la vida se enriquece,  
mas no es admiracion caduca peña,  
alientos tengo con tan graue seña.
- SALAD. Troncos a mi valor vejetatiuos,  
peñascos a mis fuerças leuantados,  
a mis furias los montes mas altiuos,  
y a mi furor los riscos eleuados,  
los pedernales en su ser actiuos,  
los verás a mi aliento separados,  
pues riscos, montes, troncos, y peñascos,  
vnos destronco, otros hago cascos.
- BALT. Con tu valor, inuicto Saladino,  
ni aun señas del temor puede quedarme,  
que tu aliento esforçado es peregrino,  
y nada queda ya para asustarme:  
y si ya la fortuna a mi destino
- 30  
35  
40  
45  
50  
55  
60



- fauorable se muestra en ayudarme,  
serè a tu lado con heroyco ensayo,  
exalacion, centella, trueno, y rayo.  
(f. 5 r.)
- SALAD. Pues tu valor, o Rosa Solimana!  
es quien puede alentar mi pensamiento,  
Palas en guerra, en seluas si Diana,  
y hazer puedes mayor el mouimiento;  
y aunque parezca presuncion tirana,  
no està seguros de mi fiero aliento,  
aunque les ponga en su fauor el cielo  
al Tabor por Gigantes, y al Carmelo.
- BALT. Aquel es el Cedron tan celebrado  
del Romano, del Persa, y del Iudio,  
que del nombre de Arroyo acreditado,  
ha despreciado el titulo de Rio:  
hasta el Iordan nauega dilatado,  
a cuyos braços dando el cristal frio,  
por donde a varios climas se desata  
le ayuda a ser Oceano de plata.  
Aquel collado, que a la diestra mano  
padrastro es de sus muros eminente,  
ara fue ya de aquel Alà, que humano,  
Profeta, y Christo le aclamò la gente:  
alli pendiente de vn madero anciano,  
primero del Cedron estrecha puente,  
le leuantó por inmortal trofeo  
entre ladrones dos el pueblo Hebreo.
- Desta del Griego rito, y del Latino,  
mayor reliquia, y celebre memoria,  
siempre triunfante, inuicto Saladino,  
terror del mundo, y de los Persas gloria:  
hemos de despojar a Balduino,  
obscureciendo la Francesa Historia,  
que dilatò su barbara arrogancia  
a Iudea en los terminos de Francia.
- SALAD. Con tu fauor, o Rosa Solimana!  
del Soliman, y de Leuante Aurora,  
mas hermosa que sale la mañana  
quando anunciando el día, perlas llora:  
del Christiano arrogante serà vana  
su pretension, su puesto que no ignora,  
que tu belleza puede, o tu hermosura,  
o mi braço, o mi brio la ventura.

Dexale a mi valor, veràs que puedo  
(f. 5 v.)

- todo aquello que alcança a imaginarse,  
y aun el mismo valor veràs que excedo,  
quando mi furia llegue a executarse;  
pues de la muerte pienso ser remedo,  
a cuyo heroyco aliento han de agotarse,  
si llegan a medirse con mis manos,  
quanto fueren exercitos Christianos.
- BALT. Pues tu veràs, heroyco Saladino,  
otra Palas en mi, si Ebadnes nueua,  
con el valor, que aliento peregrino,  
prueua de mi valor, de tu honor prueua,  
porque pienso a la muerte hazer camino,  
para que heroyca su cuchilla mueua,  
y los que corren liquidos cristales,  
los veràs reducidos a corales.
- Roca he de ser inexpugnable, y fuerte,  
del tiempo a los embates combatida,  
muerte tengo de ser para la muerte,  
rayo serà este azero, y esta vida,  
a tu lado no temo aduersa suerte,  
aunque la suerte venga enfurecida;  
pues a embates soy rayo, azero y roca.
- SAL. Toca a Ierusalen.
- BALT. A marchar toca.
- Vanse. ...  
(f. 6 v.)

#### A.6. Selección del Discurso de la casa de Guzmán.

Este capitulo es de vna carta del licenciado fran<sup>co</sup> Perez ferrer.

- Y no se yo donde se hallo nuestro amigo y conpatriota Damian Salucio del Poyo este Guillermo que en España dio principio al linage de guzman haciendolos bretones o normandos siendo ellos originarios españoles godos como lo muestra el apellido Guzman que tanto vale como gundemaro y es notoriamente goda y no alemana como el quiere y no se yo quien le ha dho que los Duques de Medina no deçienden de la Cassa de Toral como todos los demas Guzmanes y por ventura aquellos compañeros de Pelayo no me(re)çieron el lustre que oy tienen las cassas nobles de España y aquellos hidalgos que vengaron el pecho de los quinientos sueldos no pudieron dar nobleza honrosa a nuestros linages sin yr a mendigarla en françia y en Alemania de donde todos quieren traer su origen como si a estos les faltase nobleza y antigüedad pues pienso yo que en todos los tiempos no han faltado

20 Bernardos españoles que en Alemania y Italia y aun en Francia como el otro en Ronçes Valles sin traición del Conde Galahon han mostrado que no toda la nobleza de los Godos se acauó en Rodrigo y no se yo quien le ha dho que el primer conde de España es el de Niebla estando tan llenos los libros y aun los Romançeros Viejos de los hijos del Conde de Vela de los Condes de Carrion de aquel famoso Conde de Candespina de donde pedro Ançures y de otros que se llaman Condes antes que el de Niebla lo fuese y la Cassa de Astorga (1 r.) se preña de aber gozado primero el titulo de Conde y los Duq<sup>s</sup> de Alburquerque y del Infantado no querran que aya sido primero que ellos Duque el de Medina Sidonia. La cassa de Medina es de las mayores de España la de mas antiguo lustre y que siempre ha estado en opinion de mas rica y poderosa pero no todo aquel estado se gano de los Moros tambien ay en el como en los demas bienes enriqueños y merçedes que confirmar y en nuestros tiempos se a dicho que vsando el Rey Don Ph<sup>e</sup> el Sigundo de vna ley que establezieron los Reyes Catolicos q. ningun señor pueda tener puerto de mar quiso incorporar a San Lucar en la Corona Real como hizo la Reyna Doña Isauel a Cadiz, a Cartagena, a Gibraltar y a Plasencia en que tuuo lugar la ley, si bien es verdad que con diferente derecho tienen los Duques a San Lucar que los Ponçes tenían a Cadiz y no quiero yo ofender la Ilustrissima Cassa de Medina Sidonia sino aduertir amigo mio que mire bien como escriue que aunque son cosas de Comedia nos pessa a los amigos de ver que se ofenden las orejas de los que le oyen herrar en estas materias.

Responde a este Cap<sup>o</sup> Damian Salucio del Poyo.

40 P<sup>o</sup> Amador de Lezcano me enseñó vna carta que Vmd le escriue sobre la inteligencia de cierto lugar de Plinio y en ella vn Capitulo en que me aduertte algunos hierros que ha notado en mis comedias que por ser de comedias se pudiran (*sic*) hauer disimulado pero quien a querido enmendar a Plinio bien pudo aduertirme a mi que escriuo vna comedia con menos atención que Plinio su historia natural con todo me ha parecido responder al Cap<sup>o</sup> en raçon de los q. me ha puesto (1 v.). Dizeme Vmd que no saue donde me halle este Guillermo que dio principio a la Cassa de Guzman si Vm enpieça su Cap<sup>o</sup> confesando que no saue no are yo mucho en dezir que lo enpeço y lo acauo sin sauer lo que se deçia... (2 r.)

50 Y deueran los Duques a Vm esta aberiguaçion y los que leyesen este papel la noticia de algunas cosas que no las entienden todos como yo las escriuo sino como las oyen al pueblo confieso que yo no las sauia con la çerteza que agora y que deuo a Vm el premio deste traualjo por hauerme dado causa con el Cap<sup>o</sup> de su carta a la aueriguaçion rigurosa destas materias que por ser de tan poco fruto pocos las traujan y todos las dejan como las allan.

Dizeme Vm que no toda la nobleza de los Godos se acauó en Rodrigo yo pienso que si y no lo pienso mal: pero que nobleza es esta de los Godos de que tanto nos preçiamos los Castellanos: Los Godos gentes feroçes Baruaras septemtrionales naçidos como de la aspereza de los montes criados como entre Bueyes Vros y Rinoçerontes al sol y al ayre en las vltimas Regiones de

60 Europa devaxo de la inclemencia del norte sin conoçimiento vso ni estilo bueno ni malo de letras de Religion ni de puliça pudieron dar nobleça a nuestra España y tanta nobleça que oy nos (2 v.) onrremos con ellos y no con nuestros españoles originarios antiguos que desde los tiempos de Tubal se conseruaron pobladores de España con todas la naçiones estrangeras que vinieron a estos Reynos. Veamos que es ser noble. Muchos sienten que es lo mismo que *non bilis* id est el que no hace cosas viles sino altas heroicas generosas. Dexemos la etimolojia de la voz que no es deste lugar bastanos sauer agora que nobleza es *Vna virtud continuada en un Linage o en muchos que vna vez adquirida se conserua con el lustre de la haçienda*. Los Romanos pusieron el Templo de la Virtud antes del Templo de la onrra dando a entender que auian de pasar por la virtud los que auian de llegar al grado de la onrra... (3 r.).

70 De treinta y quatro Reyes que tuuimos Godos todos o los mas murieron a hierro o con veneno. Venian inficionados de la secta Arriana no se conocia en ellos virtud ni Religion çierta que los hiciese Castos obedientes justos apaçibles...

Roderico o Rodrigo empeço su Reyno con el estrupo (*sic*) de la Caba hija de vn conde de linage Romano y en tres años que Reyno fueron tantos sus viçios y desordenes que perdio el Reyno y la vida afrentosamente causando a españa aquella miserable Ruyna con que Dios la auia amenazado tantos años antes con prodigios y señales que se bieron en el çielo (4 r.) y predijeron manifiestamente el Castigo gen(era)l que hauia de venir sobre estas gentes: esta es la nobleza goda. Tome cada vno della el Girón que le pareziere y hagale muy buen prouecho...

80 Y entretanto el (Rodrigo) se dio a los amores de la Caua dizen que la forço yo pienso que la engaño con palabra de cassamiento y despues se desposó con otra y ella engañada y despreçiada se quejó como (4 v.) muger asperamente al Padre no sufrio el animo de Julian que hera noble esta villania de vn Rey a quien estaua siruiendo en negoçios tan grandes la misma grauedad de la ofensa auia de hazer mas graue la vengança y assi se resoluió en matar a Rodrigo y a quantos le obedecian por Rey aunque se perdiere España costosa vengança de vn façil gusto si no fuera ya determinaçion del çielo... (5 r.).

90 Y esto mismo me consta de un testimonio que tenemos los de mi linage que fue el primer fundamento que yo tuue para persuadirme desta opinion Alonso del Poyo Regidor de Murçia el año de mill y docientos y nouenta y ocho\* queriendo aberiguar que hera de los Poyos de Castilla y no de los de Aragon presento este testimonio que dice lo sako del libro de nobleça y seria del Libro del Bezerro, del qual consta que el Rey Don Sancho el Gordo embio a los Fontobas hermanos a conquistar el Castillo de Poyo y que por ello se llamaron de allí adelante Poyos y no Fontobas y el Rey les hiço hidalgos de deuengar 500 sueldos que es lo mismo que hauerles conçeido el sueldo que ganauan comunmente los hidalgos...

\* Ms. 2.012: «y quarenta y ocho».

Y este testimonio (12 v.) tiene más de duçientos años de antigüedad que fue mucho antes que tuuiesen fundamento estas opiniones que son modernas... (13 r.)

110 Diceme Vm que no han faltado en todos los tiempos Bernardos españoles que como el otro en Ronçes Valles sin tradicion de galahon. Digame por su vida que vatalla fue esta de Ronçes Valles en que se hallo nuestro Bernardo y si lo huuo no hera naçido quando se dio la vatalla pero no quiero ser tan riguroso como los desta opinion quiero seguir la mas piadosa por no espantar con esta nouedad a nuestro lope de Vega Carpio y a tantos hidalgos montañeses que pretenden hauerle subçedido. Bernardo naçio muchos años despues de la Vatalla y no siruio al Rey Don Alonso el Casto sino al Rey Don Alonso el Magno ni vbo conde galahon que vendiese a los doce pares y galahon no fue conde sino obispo y no en t(iem)po (14 r.) de Carlo Magno sino de Carlos el calbo nieto o bisnieto suyo contra quien conjuero el Reyno de Françia que esta fue la trayçion que cometio y no la de Ronçes Valles... (14 v.)

Y si Vm no le creyere busquelo que assi hice yo por no hauer creydo a los que me deçian otro tanto... (15 v.)

120 Admirase Vm de quien me pudo hauer dicho que la casa de Medina Sidonia no aya salido de la del Toral pues no me admiro yo de que Vm lo ignora que otros con mas noticia de nuestra historia han caydo en el mismo horror y el pueblo esta muy persuadido deste engaño y asi Vm como vno del pueblo se ha engañado tambien... (17 r.)

Mire Vm como esta el yerro en su imaginacion que no en mi comedia que yo escriui en ella lo que supe y aberigue con mucha diligencia y Vm sin hauer hecho ninguna en sauerlo culpo lo que no sauia y aduirtio lo que no hauia advertido Don fray Prudençio de Sandobal que oy es obispo de Pamplona y el que mas priuilegios ha visto en nuestros tiempos y con mejor juicio ha sauido aprouecharse dellos por la mucha noticia que tiene de nuestra historia y por lo mucho que ha alcançado por las buenas letras... (21 r.)

130 Pregunta luego Vm con mucha satisfacion de si quien me ha dicho que el primer Conde fue el de Niebla y poneme delante de los hijos del conde Vela los condes de Carrión y al Conde Don Pedro ançures Valgame Dios y que cansado quedo Vm despues de hauer rebuelto todos los romançeros biejos del tiempo del Çid donde estos Condes tienen mas nombre y antigüedad que el de Niebla que fue muchos años despues y ya (25 v.) le pareçera a Vm que no ay mas que hablar sobre este casso... (26 r.)

140 Y si huuo condes de Carrion que no esta muy bien aberiguado no fueron en tiempo del Çid ni condes como los nuestros y aquello de los açotes de Doña sol y Doña eluira y esotro del bofeton del Conde loçano pongalo Vm a cuenta de la vatalla de Ronçes Valles... (28 v.).

Que yo no pretendo quitar a nadie lo que es suyo ni es mi intencion añadir mas nobleça y antigüedad que tienen a los Duques de medina sino aberiguar la verdad si bien desseamos no ofender a nadie en nuestro discurso. Las opiniones son fuertes y aunque se fundan en vna neçia tradiçion pre-

tenden sustentarlas y defenderlas los señores a cuyo fauor estan porque solo miran la autoridad de sus casas y no sufren ygualdad quanto mas superioridad en las otras y finalmente estas materias son trauajosas de aberiguar y pesadas de sufrir y mas peligrosas que onrrosas para quien las escriue pues siendo la ley de la historia la legalidad y la verdad sin artificio ni lisonja no se contentan los Príncipes en las subçessiones menos que con hauer deçendido como los Griegos de Dioses y Diosas que la banidad humana no se satisfaze con naturaleça menos que diuina... (30 v.)

150 El Rey Don Juan el segundo en aquellas porfiadas conpetencias y çiuiles guerras que sustento tantos años (33 r.) con los infantes de Aragon sus primos tuuo necesidad de ayudarse del poder de sus vasallos y assi leuanto a muchos que conpitieron en poder y grandeça con ellos y despues de vençidos en la vatalla de olmedo y hechados a fuerça de Armas de los Reynos de Castilla donde estauan tan heredados que con lo que dejaron en ella se hiçieron ricos y poderosas casi todas las casas nobles que oy tienen lustre en Castilla y el Rey que naturalmente hera generoso y aun prodigo repartio con largueça todos aquellos lugares que hauian sido de los infantes entre los vasallos que le siruieron con lealtad honrrando los a todos con titulos de Condes y Marqueses y el solo dio mas titulos que quantos Reyes huuo antes ni despues... (33 v.)

170 Aberiguemos agora que causa tuuo este injustissimo Rey (Pedro I) para esta crueldad suya que no todos la escriuen ni la sauen y yo para sola esta aueriguacion he procurado ver todos los papeles de aquel tiempo y las historias impresas y manuscritas menos la del obispo de Jaen que citan muchos y pienso que la han visto pocos... (48 v.)

Los hijos del rey Don Pedro quedaron presos y desheredados muriendose todos en que mostro Dios su probiden(çi)a... (59 v.)

180 Y murieron presos porque se aduierta que fue justo juicio de Dios por las culpas del Padre que los hijos quedaron desheredados y viniesen y muriesen en las mismas prisiones para mayor condenaçion suya pues la inoçencia destos no les balio en el mundo para no pasar de las rigurosas leyes del y hasta los nietos se estendio el castigo por la crueldad de los tiempos y de los Príncipes que solo miran las conueniencias a su raçon de estado... (60 v.)

190 Ninguno de los señores de San Lucar que oy son catorçe han seruido en la casa Real porque han viuido siempre en Seuilla o en algunos de sus lugares retirados del Rey pues siendo tan poderosos como han sido siempre se contentauan con lo que tenian lejos de la corte de los Reyes sin pretender Maestrazgos Gouiernos ni yglessias para sus hijos ni deudos no han tenido priuado de su casa ni le han hauido menester para el aumento della antes ellos han leuantado muchas casas con lo q. han dado en casamiento a sus hijas pero ya que no han tenido gouiernos offiçios de la guerra con que han dado lustre y aumento a su casa y para que esto se vea distintamente y que todos los bienes que dexo Alonso perez de guzman en su mayorazgo (66 v.) fueron ganados con la espada en la mano y no mds. de los Reyes habremos de empeçar porque no puedo en este discurso seguir las materias con mejor



orden porque boy respondiendo a su carta de Vm satisfaciendo a las dudas como se ofrecen y así no guardo metodo ni horden de historia en esto que escriuo... (67 r.)

(Don Alonso Pérez de Guzmán) hizo jurar por subçesor de los Reynos de Castilla a Don sancho su hijo (70 v.) segundo (de Alfonso X) en notorio perjuicio de los Çerdas hijos del infante don Fernando que fue mal acuerdo de vn Rey que se llamaua sauio esta nouedad jamas vista en españa dio principio a muchas en fin lleo a ser tan aborrecido de los vasallos que se leuataron contra el y le despoxaron del Reyno y pudiera llamarse luego Don Sancho Rey de Castilla pero contentose con asegurarse en la subçession si bien se passo al bando de los rebeldes contra su p<sup>e</sup> justo castigo de Dios por algunas blasfemias que se quentan del dicen nuestras historias que dixo que si se hallara en la creacion del mundo emendara muchas cosas conoçidamente herradas y puso en el cuerpo humano algunas faltas y aduirtio algunas cosas culpando en Dios la prouidencia que muchas vezes alcançan los hombres doctos de las buenas letras lo que les puede haçer mas daño dexaronle los Reyes de Aragon y Portugal que el vno hera nieto y el otro cuñado y primo desampararonle todos sus vasallos y sus propios hijos que todos se armaron contra el viose el mas docto Rey de los Castellanos a quien deuemos las tablas Alfonso dies (*sic.* Alfonsíes) la historia general de España (71 r.) y La recopilacion de las siete partidas en el estado mas pobre y miserable que se a visto Rey antes ni despues... (71 v.)

Y el Rey Don Alonso se quedo en Seuilla desposeydo de sus Reynos y bino a morir el año de 1284 dexando por su testamento desheredado a don Sancho y maldito... (73 v.)

Los Reyes catolicos mas se valieron de las armas que de las leyes que en aquel tiempo no yban donde querian los Reyes como diçe el refran castellano ni podian los Reyes hazer ley de nueuo contra el comun derecho que nos ampara a todos en nras. haciendas propias heredadas y adquiridas... (97 v.)

Mirando atentamente nuestras historias veremos que ninguno destos señores a seguido jamas el bando cóntario al Rey huiendo en Castilla tantos casos destos en casas nobles que no osaremos señalar por no lastimar a muchos... (98 v.)

#### A.7. Los poemas a Ignacio de Loyola.

##### GLOS. [Soneto XVIII]

Vivas llamas de amor divino, en zelo  
De caridad del proximo abrasado  
Ignacio entrega al agua, en el elado  
Invierno, por ganar un alma al cielo.

Buelve el ciego los ojos, buelve, y velo  
En las aguas arder; y el desfrenado  
Apetito bestial amedrentado

5

Con tanto frio se convierte en yelo.  
De un elado sudor quedan cubiertas  
Las venas, que de torpe amor lascivas  
Tantas llamas mostraron descubiertas: 10  
O en Ignacio virtudes excessivas!  
Llamas vivas matays en aguas muertas  
Ardiendo en aguas muertas llamas vivas.  
(F. 53 v. Al margen: «Damian Saluzio del Poyo»).

##### GLOSA XII

Ignacio, amays de manera,  
Que, porque amor tenga a Dios  
El hombre, si ser pudiera,  
Del vuestro dierades vos,  
Solo porque el le tuviera. 5  
Con algo de tanto ardor  
Quedaran mil satisfechos,  
Y no os faltara en rigor,  
Que el fuego de vuestro amor  
Sobrara para mil pechos. 10

Antorcha soys, bien podeys  
Encender al mundo todo,  
Y dar luz, y quedareys  
Ardiendo del mismo modo,  
Por mucho fuego que deys. 15  
Vuestra luz quedara entera,  
Sin acabarse jamas,  
Por mas que se repartiera,  
Que no es en la suya mas  
El fuego, que en vuestra esfera. 20

Antes vuestra luz parece,  
Que en los demas repartida  
Por puntos se aumenta, y crece,  
Y està ya tan estendida,  
Que hasta el Iapon resplandece. 25  
De alli, si otro mundo uviera,  
A resplandecer alla,  
Quedandose en vos, saliera,  
Porque donde el fuego està,  
Cabe, Ignacio, y sale fuera. 30

No solo a un mundo, ni a dos,  
A un Serafin podeys dar

Fuego del Amor de Dios.  
 O nuevo exemplo de amar,  
 que hasta el nombre es fuego en vos! 35  
 De vos sale claridad  
 Al mundo, amor a los pechos:  
 Afecto a la voluntad,  
 Y luz, fuego, caridad,  
 Al rostro, al nombre, a los hechos. 40  
 Fin.

(F. 63 r. Al margen: «Del Lic. Damian Salucio d el Poyo»)

### TERCETOS. II.

Viose el Frances pacifico, y ocioso,  
 Con el ocio atrevido, y alentado,  
 Y con la paz sobervio, y poderoso.

Puso la mira en Carlos, adornado  
 Las dignas sienes de los tres metales, 5  
 Y en competencia suya coronado.

Miró confusa, y varia en desiguales  
 Opiniones a España, y encendidos  
 Contra su Rey los pechos mas leales.

Alabó la ocasión, y prevenidos 10  
 Sus soldados, que marchen les ordena,  
 Por Esparoso Capitan regidos.

Covarde ya, de su valor agena  
 Tembló Navarra, y al Frances se humilla,  
 En vez de asirle en su Real cadena. 15

No halla defensa, ni ciudad, ni villa,  
 Que las puertas le cierre; entra furioso,  
 Y no piensa parar hasta Castilla.

O gallardo Español, joven famoso,  
 (F. 103 r.)  
 Sol, que al Solar, y Casa de LOYOLA 20  
 Das esplendor, y nombre mas glorioso.

Tu al impetu Frances con Española  
 Osadia te opones, y el suspenso  
 Para a los golpes de tu diestra sola.

Desmayan los demas, tu con inmenso 25  
 Valor al pecho elado comunicas  
 Aquel coraje de tu ardor intenso.

Assaltan el Castillo, y por las picas  
 Sube el suelto Frances: tu opuesto en frente,  
 Donde falta la fuerça, animo aplicas. 30

El Galo Capitan brama impaciente,  
 De ver, que quando un Reyno se le allana,  
 La resista un Castillo solamente.

Acesta a su invencible barbacana  
 el bronze, que vomita plomo, y fuego. 35  
 Fiera invencion de la malicia humana.

Disparanse unas pieças, y otras luego,  
 Y entre nuves de humo el omenaje  
 Deshecho sube por el ayre ciego,

Porque con mayor furia, quando baje, 40  
 Sirva tambien de deshacer el muro,  
 Y en sus lienços alli los amortaje.

Rayos despide aprissa el bronze duro:  
 No tiene ya el covarde, ni el osado  
 Ni puesto firme, ni lugar seguro; 45

Alli del fuego subito es buscado.  
 Ay de Iñigo, que està puesto delante  
 Mas del valor, que del azero armado.

Guiò el demonio alli, mas vigilante  
 Enemigo de Iñigo, una bala, 50  
 Que deshiziera un muro de diamante.

Rompe una almena, de la qual resbala  
 Una piedra sacada de su asiento,  
 Que en la furia, y violencia al plomo iguala.

Da en tierra, y con reflexo movimiento 55  
 Sobre Iñigo bolvio, que la esperaba,  
 (F. 103 v.)  
 Y en el dio fin a su furor violento.

Derribò la coluna, en que estrivava  
El Castillo, cayò rota la pierna  
Este Iacob, que al otro retratava.

60

O vencedor, aunque vencido, eterna  
Gloria esperas; levanta, essas desnuda,  
Las armas del espiritu gobierna.

Pon en tu lista otros soldados, muda  
Esta por otra nueva COMPAÑIA,  
Que a la defensa de la Iglesia acuda,  
Adonde el nombre de IESUS te guia.

65

Fin.

(Fol. 104 r.)

(En f. 103 r., al margen, aparece su nombre como en el poema anterior.)

## A.8. Documentos gráficos.

## A.8.1. El escudo de los Poyo\*.

\* Tomado de F. Cascales, *op. cit.*, escudo 92.

## A.8.2. Firmas de los dos Damián Salucio del Poyo.

Firma del hacendado Damián Salucio del Poyo,  
tomada del original del documento n.º 4, transcrito por  
García Soriano, fechado a 18 de agosto de 1608.

Firma del escritor Damián Salucio del Poyo, to-  
mada del documento A.3., con fecha de 20 de junio  
de 1593.



## BIBLIOGRAFÍA

## Bibliografía

- Alenda y Mira, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1903 (2 vols.).
- Alonso Cortés, Narciso, «Representaciones populares», *Revue Hispanique*, LX, 1924, pp. 187-291.
- Alvar, Manuel, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Planeta, Barcelona, 1970.
- Antonio, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum Scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV. floruerunt*, I, Madrid, 1783. Primera ed., en Roma, en 1696.
- Argote de Molina, Gonzalo, *Nobleza del Andalucía*, Fernando Díaz, Sevilla, 1588.
- Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977.
- Arteaga, Joaquín, *Yndice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español*. BNM: ms. 14.698.
- Astrana Marín, Luis, «Salucio del Poyo. Clérigo, licenciado y dramaturgo», en *Cervantinas y otros ensayos*, Afrodísio Aguado, Madrid, 1944, pp. 165-171.
- *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, VI, 1, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1956.
- Aubrun, Charles Vincent, *La comédie espagnole (1600-1680)*, Presses Universitaires de France, París, 1966. Trad. cast.: *La comedia española (1600-1680)*, Taurus, Madrid, 1968.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «Dos notas a Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1953, pp. 426-432.
- Barceló Jiménez, Juan, *Historia del teatro en Murcia*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1958. Segunda ed., aum.: 1980.
- Baum, Paull Franklin, «The Medieval Legend of Judas Iscariote», *Publications of the Modern Language Association*, XXXI, 1916, pp. 481-532.
- Bennassar, Bartolomé, «La vida urbana. Las ciudades españolas en el siglo XVII», *Historia 16*, extra XII, diciembre 1979, pp. 39-49.
- *L'homme espagnol*, Hachette, París, 1975. Trad. cast.: *Los españoles. Actitudes y mentalidad*, Argos, Barcelona, 1976.
- Blüher, Karl Alfred, *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom 13. bis 17. Jahrhundert*, Francke, Munich, 1969. Trad. cast., corr. y aum.: *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1983.
- Bradner, Leicester, «The Theme of Privanza in Spanish and English Drama (1590-1625)», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 97-106.
- Bravo-Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Revista de Occidente, Madrid, 1955.

- Bruerton, Courtney, «La versificación dramática española en el período 1587-1610», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, 3-4, 1956, pp. 337-364.
- «The Date of Schaeffer's *Tomo antiguo*», *Hispanic Review*, XV, 1947, pp. 346-364.
- Cabrera de Córdoba, Luis, *Historia del señor rey de España don Filipe Segundo*, Luis Sánchez, Madrid, 1619. Reed.: *Filipe Segundo, rey de España*, Madrid, 1876-1877 (4 vols.).
- *De Historia, para entenderla y escribirla*, Madrid, 1611.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La cisma de Inglaterra*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Castalia, Madrid, 1981.
- «El mayor monstruo del mundo», en *Tragedias*, I, ed. F. Ruiz Ramón, Alianza Editorial, Madrid, 1967.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. José María Azáceta, CSIC, Madrid, 1966 (3 vols.).
- El Cancionero de Palacio*, ed. F. Vendrell de Millás, CSIC, Barcelona, 1945.
- Caro Baroja, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969.
- *Ritos y mitos equívocos*, Istmo, Madrid, 1974.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad, *El moro de Granada en la literatura (Del siglo XV al XX)*, Revista de Occidente, Madrid, 1956.
- Cascales, Francisco, *Al buen genio encomienda sus discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia*, Murcia, 1621. Segunda impresión, añadida e ilustrada con alguna notas críticas: en Murcia, por Francisco Benedito, año de 1775.
- *Cartas Filológicas*, ed. Justo García Soriano, Espasa-Calpe, «Clásicos Castellanos», Madrid, 1940-1941 (3 vols.).
- *Tablas poéticas*. Vid. García Berrio, Antonio.
- Castro, Guillén de, *Las mocedades del Cid*, ed. Luciano García Lorenzo, Cátedra, Madrid, 1978.
- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, nueva ed. ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas, Noguer, Barcelona-Madrid, 1972.
- Cauvin, Mary Austin, «The *comedia de privanza* in the 17th Century». Tesis Doctoral inédita. University of Pennsylvania, 1957.
- Cejador y Frauca, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellana*, IV, Madrid, 1935<sup>2</sup>. Primera ed.: 1922.
- «Centón epistolario del bachiller Fernán Gómez de Cibdarreal», en *Epistolario español*, I, ed. E. de Ochoa, BAE XIII, Madrid, 1945, pp. 1-36.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Comedias y entremeses*, ed. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Bernardo Rodríguez, Madrid, 1915-1922 (6 vols.).
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Planeta, Barcelona, 1980.
- «Novela de la Gitanilla», en *Novelas ejemplares*, I, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1982, pp. 71-158.
- *Viaje del Parnaso*, ed. Miguel Herrero García, CSIC, Madrid, 1983.
- Cirillo, Teresa, «Notizia bibliografica su don Álvaro de Luna», *Istituto Universitario Orientale di Napoli. Annali-Sezione romanza*, V, 1963, pp. 277-291.
- Claramonte y Corroy, Andrés de, *Letanía moral*, Matías Clavijo, Sevilla, 1613.
- Corominas, Joan, *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1954 (4 vols.).

- Corominas, John, «The old Catalan rhymed Legends of the Seville Bible: A Critical Text», *Hispanic Review*, XXVII, 1959, pp. 361-383.
- Corral, León de, *Don Álvaro de Luna según testimonios inéditos de la época*, Sociedad de Estudios Históricos Castellanos, Valladolid, 1915.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Institut d'Etudes Ibériques, Burdeos, 1967.
- Cotarello y Mori, Emilio, «Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina», en *Comedias de Tirso de Molina*, II, Nueva Biblioteca de Autores Españoles IX, Madrid, 1907, pp. I-XLVI.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. Ed. facsímil por Carmen Bravo-Villasante, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978.
- *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Horta, Barcelona, 1943.
- Crónica de don Álvaro de Luna*, ed. Juan de Mata Carriazo, Espasa-Calpe, Madrid, 1940.
- Crónicas de los reyes de Castilla*, ed. Cayetano Rosell, BAE LXVI y LXVIII, Madrid, 1875-1877. Reed.: Atlas, Madrid, 1953.
- Dávalos de Ayala, Juan, *Vida, hechos ilustres y sucesión gloriosa de don Ruy López Dávalos el bueno, tercer Condestable de Castilla, Conde de Ribadeo, Adelantado mayor del Reyno de Murcia* (1642). BNM: ms. 2.507.
- Davies, R. Trevor, *The Golden Century of Spain (1501-1621)*, MacMillan & Co., Londres, 1937. Trad. cast.: *El gran siglo de España (1501-1621)*, Akal, Madrid, 1973.
- Díaz de Escovar, Narciso, *Anales del Teatro Español, correspondientes a los años 1581 a 1625..., a 1639*, Imprenta Helénica, Madrid, 1913, 1914.
- Díez Borque, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978.
- *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976.
- Domínguez Ortiz, Antonio, *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Alianza Universidad, Madrid, 1973.
- *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*, Istmo, Madrid, 1973.
- Duque de Estrada, Diego, *Comentarios del desengaño de sí mismo*, ed. H. Ettinghausen, Castalia, Madrid, 1982.
- Egido, Teófanos (ed.), *Sátiras políticas de la España Moderna*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- Elliott, John H., «El Conde Duque de Olivares. Sociedad y Estado en el siglo XVII», *Historia 16*, extra XII, 1979, pp. 52-62.
- *Imperial Spain (1469-1716)*, Edward Arnold Ltd., Londres, 1963. Trad. cast.: *La España imperial (1469-1716)*, Vicens-Vives, Barcelona, 1972<sup>4</sup>.
- Entrambasaguas, Joaquín de, «El teatro en el siglo XVII», en *Historia de la literatura española*, II, ed. José María Díez Borque, Guadiana, Madrid, 1975, pp. 221-258.
- *Estudios sobre Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1946-1958 (3 vols.).
- Esquerdo, Vicenta, «Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, LVIII, 1978, pp. 447-544.



- Fajardo, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año de 1716*, Madrid, 1716. BNM: ms. 14.706.
- Fernández de Navarrete, Martín, *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV*, III, ed. Carlos Seco Serrano, BAE LXXXVII, Madrid, 1955.
- Fernández Navarrete, Pedro, «Carta de Lelio Peregrino a Estanislao Borbio, privado del rey de Polonia», en *Obras de don Diego Saavedra Fajardo y del licenciado Pedro Fernández Navarrete*, BAE XXV, Madrid, 1947, pp. 547-557.
- Filippo, Luigi de (ed.). Vid. Mira de Amescua, Antonio.
- Foulché-Delbosc, R., «La légende de Judas Iscariote», *Revue Hispanique*, XXXVI, 1916, pp. 135-149.
- Franchi, Fabio (seud.), *Essequie poetiche o vero lamento delle Muse Italiane in morte del Sig. Lope de Vega, insigne & incomparabile poeta spagnuolo. Rime e prose raccolte dal Signor Fabio Franchi Perugino*, Ghirardo Imberti, Venecia, 1636.
- Froldi, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición valenciana y al primer teatro de Lope*, Anaya, Salamanca, 1973. Es refundición de su *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*, Pisa, 1962.
- Frutos Baeza, José, *Obra póstuma. Bosquejo histórico de Murcia y su concejo*, Murcia, 1934.
- Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una bibliografía española de libros raros y curiosos*, Rivadeneyra, Madrid, 1866 (2 vols.).
- García Berrio, Antonio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Planeta, Barcelona, 1975.
- García Carraffa, Alberto y Arturo, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles e hispano-americanos*, Madrid, 1920 ss. (80 vols.).
- García de Cortázar, José Ángel, *Historia de España. La época medieval*, II, Alianza Editorial-Alfaguara, Madrid, 1973.
- García de Enterría, María Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973.
- García de la Huerta, Vicente, *Theatro Hespañol. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro hespañol*, Imprenta Real, Madrid, 1785.
- García Solalinde, Antonio (ed.), *Antología de Alfonso X el Sabio*, Espasa-Calpe, «Austral», Madrid, 1941.
- García Soriano, Justo, «Damián Salucio del Poyo. Nuevos datos biográficos», *Boletín de la Real Academia Española*, XIII, 63-64, 1926, pp. 269-282, 474-506.
- *El humanista Francisco Cascales. Su vida y sus obras. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1924.
- «Los poetas de la ciudad», *El Liberal* (Murcia), 21 y 22 de agosto de 1916.
- «Rebuscos. Damián Salucio del Poyo», *Oróspeda*, V, febrero de 1917, pp. 115-117.
- Introducción a *Los Guzmanes del Toral*. Vid. Vega Carpio, Lope de, *Obras*, XI, Real Academia Española, pp. VI-IX.

- Vid. Cascales, Francisco.
- Gillet, Joseph E., «Traces of the Judas-legend in Spain», *Revue Hispanique*, LXV, 1925, pp. 316-341.
- «Traces of the Wandering Jew in Spain», *Romanic Review*, XXII, 1, 1931, pp. 16-27.
- Gutiérrez, Jesús, *La «Fortuna bifrons» en el teatro del Siglo de Oro*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1975.
- Hermenegildo, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona, 1973. Es refundición de su *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1961.
- Herrero García, Miguel, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Castalia, Madrid, 1977.
- Vid. Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso*.
- Herzog, Werner (ed.). Vid. Vélez de Guevara, L.
- Hurtado, Juan, y Angel González-Palencia, *Historia de la literatura española*, Saeta, Madrid, 1949<sup>2</sup>. Primera ed.: 1921.
- Jammes, Robert, «L'Antidote de Jáuregui annoté par les amis de Góngora», *Bulletin Hispanique*, LXIV, 1962, pp. 193-215.
- Jordán de Urriés y Azara, José, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Rivadeneyra, Madrid, 1899.
- Juliá Martínez, Eduardo, «Rectificaciones bibliográficas: Adversa fortuna de don Álvaro de Luna», *Revista de Bibliografía Nacional*, IV, 1943, pp. 147-150.
- La Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1860. Ed. facsímil, en Gredos, Madrid, 1969.
- Lida, Raimundo, «Cómo ha de ser el privado: de la comedia de Quevedo a su *Política de Dios*», en *Letras Hispánicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, pp. 149-156.
- Lohmann Villena, Guillermo, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Universidad de Sevilla, Madrid, 1945.
- Luna, Álvaro de, *Libro de las claras e virtuosas mugeres*, ed. Manuel Castillo, Toledo, 1908.
- Luque Fajardo, Francisco de (compil.), *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificación del glorioso S. Ignacio*, Luis Estupiñán, Sevilla, 1610.
- Lynch, John, *Spain under the Habsburgs*, Basil Blackwell, Oxford, 1969. Trad. cast.: *España bajo los Austrias*, Península, Barcelona, 1972 (2 vols.).
- MacCurdy, Raymond R., «Tragic 'Hamartia' in *La próspera y adversa fortuna de Don Álvaro de Luna*», *Hispania*, XLVII, 1, 1964, pp. 82-90.
- *The Tragic Fall: Don Álvaro de Luna and other Favorites in Spanish Golden Age Drama*, University of North Carolina, Chapel Hill, 1978.
- Manrique, Jorge, *Cancionero*, ed. Augusto Cortina, Espasa-Calpe, «Clásicos Castellanos», Madrid, 1929.
- Maquiavelo, Nicolás, *El Príncipe*, ed. L. A. Arocena, Universidad de Puerto Rico, Barcelona, 1955.

- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 1975.
- *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972.
- *La teoría española del Estado en el siglo XVII*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1944.
- March, José M., *Niñez y juventud de Felipe II. Documentos inéditos sobre su educación civil, literaria y religiosa y su iniciación al gobierno (1527-1547)*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1941-1942 (2 vols.).
- Mariana, Juan de, *Obras del Padre Juan de Mariana*, BAE XXX-XXXI, Madrid, 1950 (2 vols.).
- Marichal, Juan, *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Revista de Occidente, Madrid, 1971.
- Martín, Luis, «Sátira a Judas Escariote», en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, ed. Adolfo de Castro, BAE XLII, Madrid, 1951, p. 25. Fue editado originalmente en *Flores de poetas ilustres, por Pedro de Espinosa*, Valladolid, 1605.
- Mata Carriazo, Juan de (ed.). Vid. *Crónica de don Álvaro de Luna*.
- Maurel, Serge, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Publications de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1971.
- McCready, Warren T., *Bibliografía temática de estudios sobre el teatro español antiguo*, University of Toronto Press, Toronto, 1966.
- «Empresas in the Lope de Vega's Works», *Hispanic Review*, XXV, 1957, pp. 79-104.
- Medel del Castillo, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos*, Alfonso de Mora, Madrid, 1725. Editado por John M. Hill, en *Revue Hispanique*, LXXV, 1929, pp. 144-369.
- Mena, Juan de, *Laberinto de Fortuna*, ed. John G. Cummins, Cátedra, Madrid, 1979.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, «Tirso de Molina», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, CSIC, Santander, 1941.
- «Boecio», en *Bibliografía hispano-latina clásica*, I, CSIC, Santander, 1950, pp. 274-353.
- Introducción a *El animal profeta y glorioso parricida San Julián*, en *Obras de Lope de Vega*, IX, BAE CLXXVII, Madrid, 1964, pp. LXXXV-LXXXVIII.
- Menéndez Pidal, Ramón, *El romancero nuevo*, Cursos para Extranjeros en Segovia, Madrid, 1949. Recogido en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Espasa-Calpe, «Austral», Buenos Aires, 1951, pp. 73-112.
- Mérimée, Henri, *L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, 1913.
- Mesonero Romanos, Ramón, «Apuntes biográficos y críticos de los autores comprendidos en este tomo y algunos otros de la misma época», en *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, I, BAE XLIII, Madrid, 1857, pp. VII-XXXVIII. Reed.: Atlas, Madrid, 1951.
- Mira de Amescua, Antonio, *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, ed. Luigi de Filippo, Felice Le Monnier, Florencia, 1960.

- *El esclavo del demonio*, ed. James Agustín Castañeda, Cátedra, Madrid, 1980.
- *La segunda de don Álvaro. Doctor Mira de Amescua*, ed. Nellie E. Sánchez-Arce, Jus, México, 1960.
- *Comedia Famosa de la Rueda de la Fortuna*. Vid. Mesonero Romanos (ed.), II, BAE XLV, pp. 1-22.
- *Próspera Fortuna de don Álvaro de Luna y Adversa de Ruy López Dávalos y Adversa Fortuna de don Álvaro de Luna*. Vid. Tirso de Molina (seud.), *Obras dramáticas*, I, pp. 1960-1995 y 2002-2039.
- Montesinos, José F., *Ensayos y estudios de literatura española*, Studium 23, México, 1959. Reed., ampliada: ed. Joseph H. Silverman, Revista de Occidente, Madrid, 1970.
- Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Gredos, Madrid, 1968. Es reed., ampl. y corr., de la primera: The Modern Language Association of America, Nueva York, 1940.
- Morón, Ciriaco, y Rolena Adorno, (eds.). Vid. Tirso de Molina.
- Muñoz Barberán, Manuel, «Documentación inédita de autores y representantes teatrales contemporáneos de Lope de Vega Carpio», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 695-707.
- Muñoz Cortés, M., y A. Pérez Gómez, (eds.), *Justas y certámenes poéticos en Murcia (1600-1635)*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1958-1959 (3 vols.).
- The New Encyclopaedia Britannica*, 15<sup>a</sup> ed., Chicago, 1983 (30 vols.).
- Palau y Dulcet, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano*, 2<sup>a</sup> ed. corr. y aum. por el autor, Librería Anticuaria de A. Palau, Barcelona, 1948 ss. (26 vols.).
- Parker, Alexander A., *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, Diamante Series, Londres, 1957. Trad. cast.: «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», en *Calderón y la crítica: historia y antología*, I, ed. Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Gredos, Madrid, 1976, pp. 329-357.
- «Prediction and its dramatic function in *El mayor monstruo los celos*», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age, presented to Edward M. Wilson*, ed. R. O. Jones, Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 173-192.
- Paz y Melia, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1914 (2 vols.). Reed. en 1934.
- Pellicer de Tobar, José, *Templo de la fama, alcázar de la fortuna, dedicado a las acciones de don Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares*. BNM: ms. 2.237.
- Pérez, Antonio, *Norte de príncipes, virreyes, presidentes, consejeros y gobernadores, y advertencias políticas sobre lo público y particular de una monarquía, importantísimas a los tales, fundadas en materia y razón de Estado y gobierno (1601)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1969.
- Pérez Gómez, Antonio (ed.), *Romancero de don Álvaro de Luna (1540-1800)*, «...la fonte que mana y corre...», Valencia, 1953.
- *Romancero de don Rodrigo Calderón (1621-1800)*, «...la fonte que mana y corre...», Valencia, 1955.

- Pérez de Guzmán, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, ed. J. Domínguez Bordona, Espasa-Calpe, «Clásicos Castellanos», Madrid, 1924. Ed. original en «La Lectura» y reeds.
- *Generaciones y semblanzas*, ed. R. B. Tate, Tamesis Books, Londres, 1965.
- Pérez Pastor, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Imprenta de la Revista Española, Madrid, 1901.
- «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII (suite)», *Bulletin Hispanique*, IX, 1907, pp. 360-385.
- *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid (1556-1625)*, Madrid, 1907 (3 vols.).
- Polo de Medina, Salvador Jacinto, «Academias del jardín», en *Obras completas de Salvador Jacinto Polo de Medina*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1948, pp. 1-159. La primera ed.: Imprenta del Reino, Madrid, 1630.
- Porrata, F. E., *Incorporación del romancero a la temática de la comedia española*, Plator, Madrid, 1973.
- Profeti, Maria Grazia (ed.). Vid. Vega Carpio, Lope de.
- Quevedo Villegas, Francisco de, «Cómo ha de ser el privado», en *Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas*, Real Academia Española, Madrid, 1927, pp. 1-115.
- *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. Luisa López-Grigera, Castalia, Madrid, 1975.
- *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en prosa*, II, ed. Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1932.
- *Los sueños*, ed. Julio Cejador y Frauca, Espasa-Calpe, «Clásicos Castellanos», Madrid, 1916-1917 (2 vols.). Ed. original en «La Lectura» y reeds.
- Rennert, Hugo Albert, «Bibliography of the Dramatic Works of Lope de Vega Carpio, based upon the Catalogue of John Rutter Chorley», *Revue Hispanique*, XXXIII, 1915, pp. 1-284.
- «Spanish Actors and Actresses between 1560 and 1680», *Revue Hispanique*, XVI, 1907, pp. 334-538.
- *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, The Hispanic Society of America, Nueva York, 1909.
- «The Staging of Lope de Vega's Comedias», *Revue Hispanique*, XV, 1906, pp. 453-485.
- Rennert, Hugo A., y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Anaya, Madrid, 1968. Refundición, muy aum., de la original de 1919.
- Restori, Antonio (ed.). Vid. Vega Carpio, Lope de.
- Rico, Francisco, «Para el itinerario de un género menor: algunas loas de la *Quinta parte* de comedias», en *Homenaje a W. L. Fichter* (v.), pp. 611-621.
- Ríos, Blanca de los (ed.). Vid. Tirso de Molina.
- Rivadeneira, Pedro de, «Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano, para gobernar y conservar sus estados. Contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos deste tiempo enseñan», en *Obras escogidas del padre Pedro de Rivadeneira*, ed. V. de la Fuente, BAE LX, Madrid, 1952, pp. 449-587. Ed. original, en Madrid, 1595.

- Rizzo y Ramírez, Juan, *Juicio crítico y significación política de D. Álvaro de Luna*, Rivadeneyra, Madrid, 1865.
- Rojas Villandrando, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Resson, Castalia, Madrid, 1972.
- *El viaje entretenido*, ed. Jacques Joset, Espasa-Calpe, «Clásicos Castellanos», Madrid, 1977 (2 vols.).
- Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, ed. Agustín Durán, BAE X y XVI, Madrid, 1849, 1851 (2 vols.). Reed. en Atlas, Madrid, 1945.
- Rosaldo Jr., Renato I., «Lope as a Poet of History History: and Ritual in *El testimonio vengado*», *Perspectivas de la comedia*, Estudios de Hispanófila, Valencia, 1978, pp. 5-31.
- Ruano y Prieto, Fernando, «El Condestable D. Ruy López Dávalos, primer duque de Arjona», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII-VIII, 1903-1904, pp. 167-181, 166-177, 398-408.
- Ruiz de Alarcón, Juan, «Comedia famosa de los pechos privilegiados», en *Segunda parte de las obras completas*, ed. A. V. Ebersole, Castalia, Valencia, 1966, pp. 305-336.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Fundación Juan March-Cátedra, Madrid, 1978.
- *Calderón y la tragedia*, Alhambra, Madrid, 1984.
- Vid. Calderón de la Barca, Pedro.
- Saavedra Fajardo, Diego de, *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas*, ed. Vicente García de Diego, Espasa-Calpe, «Clásicos Castellanos», Madrid, 1927 (3 vols.). Ed. original en «La Lectura» y reeds.
- Sage, Jack, «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, LVIII, 1956, pp. 275-300.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos, «El ciclo dramático de Lope de Vega», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, III, Barna, Barcelona, 1953, pp. 261-295.
- Salas Barbadillo, Alonso Gerónimo de, *Corrección de vicios, en que Boca de todas verdades toma las armas contra la malicia de los vicios y descubre los caminos que guían a la virtud*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1615.
- Salomon, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, Burdeos, 1965.
- Salvá, Pedro y Vicente, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Orga, Valencia, 1872 (2 vols.).
- Sánchez-Arce, Nellie E. (ed.). Vid. Mira de Amescua, Antonio.
- Sánchez Arjona, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, E. Rasco, Sevilla, 1898.
- *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII (Estudios históricos)*, A. Alonso, Madrid, 1887.
- Sánchez de Badajoz, Diego, *Farsas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1985.
- Sánchez Escribano, Federico, y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1972. Es segunda ed. muy ampliada.



- San Román, Francisco de B., *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Góngora, Madrid, 1935.
- Santillana, Marqués de, *Poesías completas*, II, ed. Manuel Durán, Castalia, Madrid, 1980.
- Schack, Adolf F. von, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Frankfurt a/M, 1845-1846 (3 vols.). Trad. cast.: *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, M. Tello, Madrid, 1885-1887 (5 vols.). Referencias, en tomo III.
- Schaeffer, Adolf, *Geschichte des spanischen Nationaldramas*, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1890 (2 vols.).
- *Ocho comedias desconocidas de don Guillem de Castro, del licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara, etc.*, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1887 (2 vols.).
- Sentaurens, Jean, «Sobre el público de los 'corrales' sevillanos en el Siglo de Oro», en *Creación y público en la literatura española*, ed. de J. F. Botrel y S. Salaün, Castalia, Madrid, 1974, pp. 56-92.
- *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux, Burdeos, 1984 (2 vols.).
- Shepard, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1962.
- Shergold, N. D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford University Press, Londres, 1967.
- Silió, César, *Don Álvaro de Luna y su tiempo*, Espasa-Calpe, «Austral», Madrid, 1935.
- sloman, Albert E., *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of earlier Plays*, Dolphin, Oxford, 1958.
- Spitzer, Leo, «Soy quien soy», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I, 1947, pp. 113-127; II, 1948, p. 275.
- Tate, R. B. (ed.). Vid. Pérez de Guzmán, Fernán.
- Tejera y R. de Moncada, José Pío, *Biblioteca del Murciano o Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de la literatura en Murcia, formado, dispuesto y compilado por...*, I, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1924.
- Templin, E. H., «The Mother in the *Comedia* of Lope de Vega», *Hispanic Review*, III, 1935, pp. 219-244.
- Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature*, Copenhagen & Londres, 1955-1958 (6 vols.). Reed. en Indiana University Press, Bloomington & Londres, 1966.
- Tirso de Molina (seud.), *El condenado por desconfiado*, ed. Ciriaco Morón y Rolena Adorno, Cátedra, Madrid, 1974.
- *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1946-1958 (3 vols.). Reed. en 1969.
- *El burlador de Sevilla. El vergonzoso en Palacio*, ed. Joaquín Casaldueiro, Cátedra, Madrid, 1983<sup>7</sup>.
- Toll, Klaus (ed.), Salucio del Poyo, *El Rey perseguido y Corona pretendida (Comedia). Mit einer biographisch-kritischen Einführung*, Leipzig, 1937.
- Tomás y Valiente, Francisco, *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, Siglo XXI, Madrid, 1982. Hay una ed. anterior, de 1963.

- Tyre, Carl Allen (ed.), *Religious Plays of 1590: Comedia de la Historia y Adoración de los Tres Reyes Magos; Comedia de Buena y Santa Doctrina; Comedia del Nacimiento y Vida de Judas*, University of Iowa, Iowa City, 1938.
- Valbuena Prat, Ángel, *Historia de la literatura española*, II, Gustavo Gili, Barcelona, 1946. Hay ed. anterior, de 1938.
- *La vida española en la Edad de Oro*, Alberto Martín, Barcelona, 1943.
- Vega Carpio, Lope de, *Fuente Ovejuna*, ed. Maria Grazia Profeti, Cupsa, Madrid, 1978.
- *Los Guzmanes de Toral o Cómo ha de usarse del bien y ha de prevenirse el mal*, ed. Antonio Restori, Verlag von Max Niemeyer, Halle, 1899.
- *Lírica*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1981.
- *Loa de Lope de Vega a la 2.ª parte de las Fortunas de Ruy Lope d'Ávalos que escribió Damián Salustrio Poyo con tit<sup>o</sup> de la Adversa Fortuna de Ruy Lope de Ávalos*. BNM: ms. 17.450<sup>19</sup>. Letra de Durán, quien se la atribuye a Lope.
- *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1969, Reed. en 1983.
- *Servir a señor discreto*, ed. Frida Weber de Kurlat, Castalia, Madrid, 1975.
- *El villano en su rincón. Las bazarías de Belisa*, ed. Alonso Zamora Vicente, Espasa-Calpe, «Clásicos Castellanos», Madrid, 1963.
- *Obras de Lope de Vega. Obras Dramáticas (Nueva edición)*, Real Academia Española, Madrid, 1916-1930 (13 vols.).
- Vélez de Guevara, Luis, «A lo que obliga el ser rey», en *Décima parte. Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores*, Madrid, 1658, fol. 125-143.
- *Elogio del juramento del serenísimo príncipe don Felipe Domingo, quarto deste nombre*, Serrano de Vargas, Madrid, 1608.
- «La Baltasara», en *Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España*, Domingo García y Morras, Madrid, 1652. De Luis Vélez de Guevara es el primer acto, en ff. 1-16.
- «Los novios de Hornachuelos», ed. J. M. Hill, *Revue Hispanique*, LIX, 1923, pp. 105-293.
- *Comedia famosa del rey don Sebastián*, ed. Werner Herzog, Anejos del Boletín de la Real Academia Española XXIV, Madrid, 1972.
- «Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor», en *La novela picaresca*, II, ed. Ángel Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1978, pp. 795-957. Primera ed. en 1943.
- Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada*, ed. José Manuel Macías, Alianza Editorial, Madrid, 1982 (2 vols.).
- Wardropper, Bruce A., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*, Revista de Occidente, 1953. Reed. en Anaya, Salamanca, 1967.
- Waxman, S. M., «Chapters on Magic in Spanish Literature», *Revue Hispanique*, XXXVIII, 1916, pp. 325-463.
- Weber de Kurlat, Frida, «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del sub-código de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, 23-24, 1976, pp. 111-131.
- Vid. Vega Carpio, Lope de.

- Weiger, John G., *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Cupsa, Barcelona, 1978.
- Wilson, Edward M., y Duncan Moir, *A Literary History of Spain. The Golden Age: Drama (1492-1700)*, Ernest Benn, Londres, 1971. Trad. cast.: *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: Teatro*, Ariel, Barcelona, 1974.
- Wilson, Margaret, «La próspera fortuna de Don Álvaro de Luna: an Outstanding Work by Mira de Amescua», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIII, 1956, pp. 25-36.
- Young, Richard A., *La figura del rey y la institución real en la Comedia lopesca*, Porrúa, Madrid, 1979.

## Índice

ABREVIATURAS.....	7
I. INTRODUCCIÓN.....	9
II. BIO-BIBLIOGRAFÍA.....	17
1. Los Salucio del Poyo.....	19
2. Damián Salucio del Poyo.....	24
2.1. El escritor y sus homónimos. Revisión crítica.....	24
2.2. Datos para un esbozo biográfico.....	28
3. Reseña bibliográfica.....	40
3.1. Ediciones del siglo XVII.....	41
3.2. Manuscritos.....	45
3.3. Ediciones modernas.....	48
3.4. Obra perdida.....	50
III. LOS DRAMAS DE PRIVANZA.....	61
1. Poyo y el ciclo dramático sobre privanza y Fortuna.....	63
2. Análisis de la acción dramática: la biología de Ávalos.....	67
2.1. <i>La próspera fortuna de Ruy López de Ávalos</i> .....	67
2.2. <i>La adversa fortuna de Ruy López de Ávalos</i> .....	74
3. <i>La privanza y caída de don Álvaro de Luna</i> ante la crítica..	80
4. Análisis de la acción dramática: la tragedia de don Álvaro de Luna.....	84
5. Los dramas de privanza en su marco histórico inmediato.....	94

5.1. La peripecia trágica: Fortuna y política en los dramas de privanza.....	94
5.2. Breve caracterización histórica del sistema de validos....	97
5.3. Fundamento de la privanza.....	99
5.4. El buen y el mal valido, o cómo ha de ser el privado...	102
5.5. La figura bifronte del rey.....	106
5.6. La nobleza.....	111
5.7. El estado llano ante el privado.....	113
5.8. La caída del privado.....	117
5.9. Salucio del Poyo ante los validos.....	121
5.10. ¿Alegoría moral o dramas del poder?.....	125
6. El tratamiento de las fuentes históricas.....	128
7. Las fuentes históricas de la biografía de Ruy López.....	131
7.1. Razón de Estado y razón de amor en <i>La próspera</i> .....	132
7.2. Elementos legendarios.....	133
7.3. Ruy López de Ávalos como personaje histórico.....	136
7.4. Ruy López de Ávalos como personaje paradigmático....	142
7.5. Un posible modelo de don Gonzalo.....	143
8. Fuentes históricas de la tragedia de don Álvaro de Luna....	145
8.1. Don Álvaro de Luna, entre el personaje histórico y el símbolo.....	145
8.2. Una difícil síntesis.....	148
8.3. Dos ejemplos de tratamiento histórico negativo.....	150
8.4. Elementos legendarios.....	152
9. Las fuentes literarias.....	152
9.1. Luna y Ávalos en la literatura del siglo XV.....	152
9.2. Luna y Ávalos en la literatura del siglo XVI: los romances sobre don Álvaro.....	157
9.3. Romances sobre don Álvaro en <i>La adversa</i> .....	161
9.4. Romances ajenos en <i>La próspera</i> .....	162
IV. LOS DRAMAS DE LAS LETRAS.....	165
1. <i>El premio de las letras por el rey Felipe II</i> .....	167
1.1. La acción dramática: el proceso de mejoramiento.....	168
1.2. La próspera fortuna de Juan Martínez.....	171
1.3. El príncipe perfecto.....	173
1.4. Cobos, o el antiprivado.....	176
1.5. La movilidad social: el labrador Juan Martínez y el cardenal Siliceo.....	177

1.6. Nobleza de linaje y nobleza adquirida.....	181
1.7. El debate de las armas y las letras.....	186
1.8. El trasfondo histórico de la comedia.....	189
2. <i>El rey perseguido y Corona pretendida</i> .....	193
2.1. Sinopsis argumental.....	194
2.2. La acción dramática.....	197
2.3. Alfonso X: rey, sabio y padre.....	200
2.4. La dimensión colectiva del conflicto.....	207
2.5. Tratamiento de las fuentes históricas y legendarias.....	211
V. UN DRAMA BÍBLICO.....	219
1. Singularidad de <i>La vida y muerte de Judas</i> .....	221
2. Análisis de la acción dramática.....	222
2.1. Sinopsis argumental.....	222
2.2. Distribución y funciones de los personajes.....	224
2.3. El itinerario de Judas.....	225
2.4. La acción secundaria: el buen y el mal ladrón.....	228
3. Las fuentes.....	229
3.1. Fuentes legendarias.....	229
3.2. Fuentes posibles de carácter literario.....	232
3.3. Fuentes bíblicas.....	233
4. Sino trágico y libertad cristiana.....	234
4.1. Judas, o el peso de las estrellas.....	234
4.2. Dimas y Grismas: dos destinos divergentes.....	238
5. Los oficios españoles en Palestina.....	243
VI. LA PUESTA EN ESCENA.....	247
1. Damián Salucio del Poyo como «tracista» y poeta «de gran aparato».....	249
2. Utilización del escenario.....	252
3. Valor semiológico y escenográfico de la utilización del espacio escénico.....	254
4. Signos auditivos.....	257
5. Signos visuales.....	261
6. Caracterización física y gestual de los personajes.....	266



VII. LA OBRA NO DRAMÁTICA.....	269
1. El <i>Discurso de la casa de Guzmán</i> .....	271
2. Los poemas a Ignacio de Loyola.....	275
VIII. CONCLUSIONES.....	247
1. Aspectos bio-bibliográficos.....	279
2. Aspectos temáticos.....	280
3. El tratamiento de las fuentes históricas, legendarias y literarias	283
4. Aspectos formales.....	284
5. Valoración final.....	285
A. APÉNDICES.....	287
1. <i>Filiación y descendencia de Damián Salucio del Poyo</i> .....	289
2. Partida de bautismo de Damián Salucio del Poyo. ¿El escritor?.....	290
3. Venta de la comedia <i>Del relincho</i> .....	290
4. Algunos testimonios de contemporáneos (Salas Barbadillo y Fabio Franchi).....	291
5. Fragmentos de <i>El Saladino</i> .....	292
6. Selección del <i>Discurso de la casa de Guzmán</i> .....	295
7. Poemas a Ignacio de Loyola.....	300
8. Documentos gráficos (escudo y firmas).....	304
BIBLIOGRAFÍA.....	307
ÍNDICE.....	321

